

Université de Montréal

La libération de la perception : la matérialité du noir dans l'architecture de Jean Nouvel

par Fatma Dhaouadi

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en histoire de l'art

Février 2017

© Fatma Dhaouadi, 2017

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
La libération de la perception : la matérialité du noir dans l'architecture de Jean Nouvel

Présenté par :
Fatma Dhaouadi

Évalué par un jury composé de :

Louise Vigneault, présidente du jury
Nicholas Chare, directeur de recherche
Emmanuel Château-Dutier, membre du jury

Résumé

La libération de la perception est une recherche consacrée à la perception de la couleur noire dans l'architecture. Ce mémoire s'inscrit dans le champ disciplinaire de l'histoire de l'architecture moderne et contemporaine. Sous-titré : *La matérialité du noir dans l'architecture de Jean Nouvel*. Il explore les productions architecturales de Jean Nouvel, notamment celles qui sont caractérisées par la dominance de la couleur noire et traite le rôle du noir sous bien des apparences dans sa construction architecturale. Cette recherche entend contribuer à la compréhension de la pensée architecturale de Jean Nouvel, particulièrement en ce qui concerne la relation entre le noir et l'espace architectural. La première partie de ce mémoire se rapporte à l'aspect sociohistorique et artistique de la couleur noire. Elle parcourt, entre autres, l'histoire de son alliance avec l'architecture au 20^e siècle. À partir du début du 20^e siècle, l'architecture a profité du développement industriel de la couleur. Cette dernière s'est attribué un rôle principal dans la lecture des volumes de l'architecture, contrairement au seul rôle d'un embellissement superflu. Le noir tout particulièrement est un constructeur opératoire. Il structure l'architecture de Mies van der Rohe. Il est chargé de discours et d'images symboliques dans le cas d'Arata Isozaki et il matérialise l'absence dans l'espace avec Étienne Louis Boullée et Tadao Andō. La deuxième partie de ce mémoire aborde les expressions du noir dans l'univers de Jean Nouvel. Le noir y occupe une place magistrale. Jean Nouvel s'identifie et se singularise par le noir dans son apparence vestimentaire tout autant que dans l'interprétation de ses nouvelles idées. Dans son architecture, le noir figure soit comme une couleur pigmentaire, soit comme une absence de couleur et dans les deux cas il révèle des propriétés spatiales particulières. La troisième partie dévoile l'emploi du noir pour le bâtiment de la Fondation Cartier. Celui-ci émane de l'esthétique de la disparition et du sacrifice de l'architecture moderne. Il figure comme une non-couleur associée à l'absence et au néant. À travers cet aspect du noir, Jean Nouvel a dépassé le réel en créant un monde d'illusion et a inventé de nouveaux espaces de perception qui véhiculent des images figuratives et allégoriques.

Mots-clés : Jean Nouvel, Architecture, noir, couleur, Fondation Cartier, absence, apparition-disparition, identité.

Abstract

This thesis explores how the use of the color black can liberate perception in architecture. It is situated within the disciplinary field of the history of modern and contemporary architecture. Subtitled *The Materiality of Black in The Architecture of Jean Nouvel*, it explores the architectural works of Jean Nouvel, especially those characterized by the dominance of the color black, analyzing the varied manifestations of black in Nouvel's architectural projects. The research enhances understanding of the architectural thought of Jean Nouvel, particularly with regard to the relations of black to architectural space.

The first part of the thesis examines sociohistorical and artistic aspects of the color black. Among other things, it traces the history of the color's alliance with architecture in the 20th century. From the beginning of the 20th century, color was no longer considered as ornament or as superfluous decoration but as an element of construction of equal importance with other elements of architectural production. In this context, black, in particular, is an effective construction component. For example, it structures the architecture of Mies van der Rohe; it is tasked with discursive and symbolic roles by Arata Isozaki, it materializes absence for Louis Boullée and Tadao Andō. The second part of the thesis deals with black as an expressions idiom in Jean Nouvel's architectural practice. Black is central to Nouvel's identity as an architect, not solely in terms of his architectural innovations but also in his mode of self-presentation, his choice of clothing. Sometimes used as a building material and other times as a defining concept, black in Nouvel's architecture as either pigment or absence reveals particular spatial properties. The final part of the thesis reveals how black has been employed in the Cartier Foundation [*Fondation Cartier*]. This use of black derives from an aesthetics of the disappearance and from the sacrifice of modern architecture. Black appears as a non-color associated with absence and nothingness. Through his elaboration of this aspect of the color black, Jean Nouvel is able to surpass reality and create a world of illusion, inventing new spaces of perception that convey figurative and allegorical images.

Keywords: Jean Nouvel, Architecture, black, color, Cartier Foundation, absence, appearance-disappearance, identity.

Table des matières

RÉSUMÉ	I
TABLE DES MATIÈRES.....	III
LISTE DES FIGURES	V
REMERCIEMENTS	VIII
INTRODUCTION.....	1
1. LA COULEUR NOIRE.....	11
1.1. Introduction à la couleur noire.....	11
1.1.1. Le noir : une couleur existentielle.....	11
1.1.2. Le noir : un phénomène social et artistique	14
1.2. La couleur en architecture.....	17
1.2.1. La couleur dans l’histoire de l’architecture	17
1.2.2. Les usages de la couleur noire en architecture.....	25
2. L’EXPRESSION DU NOIR DANS L’UNIVERS DE JEAN NOUVEL.....	31
2.1. Une identité architecturale	32
2.1.1. Contexte historique	33
2.1.2. Une signature d’apparence.....	35
2.1.3. Une signature graphique	39
2.2. La singularité architecturale.....	42
2.2.1. Centre culturel Onyx (1988).....	43
2.2.2. Palais de Justice de Nantes (2000).....	46
3. LE NOIR DE LA FONDATION CARTIER.....	54
3.1. Le noir : couleur de la disparition.....	54
3.1.1. La neutralité dynamique	55
3.1.2. L’immatérialité de la transparence.....	57
3.1.3. L’esthétique de la disparition.....	61
3.2. Le noir scénographique.....	70
3.2.1. La scène du jour	72
3.2.2. La scène de la nuit.....	77
3.2.3. L’illusion.....	79

CONCLUSION	81
BIBLIOGRAPHIE.....	86

Liste des figures

Figure 1. Photographie : Nara Centennial Hall in Nara, Nara Prefecture, 2 June 2007, Japan. cc user:Amagase. Source : Own work https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nara_Centennial_Hall.jpg , consultée décembre 2017.....	27
Figure 2. Cénotaphe de Newton : coupe, représentation de jour avec effet intérieur de nuit. Étienne-Louis Boullée, 1784. Technique Dessin au lavis, en couleur. Source : Bibliothèque nationale de France, consultée le 13 mars 2016.	29
Figure 3. Photographie : Christopher Ohmeyer, Jean Nouvel, 2009, Vienne. cc Christopher Ohmeyer.....	31
Figure 4. Photographie : Samuel B. Blatchley, Jean Nouvel, Paris, Émissions : Hors-champs du 23 mai 2016 © Samuel B. Blatchley. Source : www.franceculture.fr , consultée le 23 septembre 2017	37
Figure 5. Dessin en perspective : François Seigneur, Vincent Laffont, Bruno Borriane, concours : Opéra de Tokyo (1986). Photo © Quentin Bertoux. Source www.jeannouvel.com . Source www.jeannouvel.com , consultée le 6 septembre 2017.....	40
Figure 6. Photographie : Georges Fessy, Onyx, Centre culturel, Saint-Herblain, France1988. © Georges Fessy, for Architecture & Cie / Hubert Tonka, Les Éditions du Demi-cercle, spring 1990. Source http://www.ibosvitart.com , consultée le 24 novembre 2017.....	44
Figure 7. Photographie : Nathalie Favreau, L'intérieur de la salle d'audience. Nantes, © Nathalie Favreau. Source : http://www.linternaute.com/nantes/magazine/urbanisme/photo/palaisdejustice/3.shtml , consultée le 27 novembre 2017.....	48

Figure 8. Photographie : Nathalie Favreau, La salle des pas perdus. Nantes, © Nathalie Favreau. Source : http://www.linternaute.com/nantes/magazine/urbanisme/photo/palaisdejustice/3.shtml , consultée le 27 novembre 2017.....	48
Figure 9. Henri Labrouste. Cour de cassation. Prix de Rome d'Architecture 1824. 41x195 cm. Technique : Lavis gris et plume sur papier entoilé. Collections de l'Ensba. Source : Catalogue informatique Cat'zart, consultée le 3 novembre 2017.	50
Figure 10. Photographie : Dubois Dominique, Palais de Justice, Nantes © Dubois Dominique. Source http://www.panoramio.com , consultée le 3 novembre 2017	50
Figure 11. Crystal Palace, Transept Nord 1851. Dessin et gravure de H. Bibby Source : Tallis's history and description of the Crystal palace, and the Exhibition of the world's industry in 1851. Source : https://archive.org/details/tallisshistoryde02tallrich , consultée le 13 octobre 2017.....	58
Figure 12. Photographies : Fatma Dhaouadi, Façade principale de la Fondation Cartier, 3 avril 2017, Paris © Fatma Dhaouadi.....	64
Figure 13. Photographie : Fatma Dhaouadi, Détail de l'entrée de la Fondation Cartier, 3 avril 2017, Paris © Fatma Dhaouadi.....	65
Figure 14. Photographie : Fatma Dhaouadi, École Camondo, 3 avril 2017, Paris © Fatma Dhaouadi.....	69
Figure 15. Projet Lascaux, l'exposition internationale © Jean Nouvel Design. Source http://jeannouveldesign.fr/scenographies/lascaux-lexposition-internationale/ , consultée le 3 novembre 2017.....	70
Figure 16. Détail des dessins paléontologiques sur les conteneurs © Jean Nouvel Design. Source http://jeannouveldesign.fr/scenographies/lascaux-lexposition-internationale/ , consultée le 3 novembre 2017.....	70

Figure 17.	Photographie : Yleana Hurtado, Fondation Cartier © Yleana Hurtado. Source http://www.junejoonjaxe.com , consultée le 15 octobre 2017.....	73
Figure 18.	Photographie : Daedelys Thalie, 1 juillet 2007, Paris © Daedelys Thalie. Source : http://thalie.daedelys.org consultée le 15 octobre 2017.....	74
Figure 19.	Photographie : Paula Vélez Bravo, Fondation Cartier, 9 janvier 2009, Paris ©Paula Vélez Bravo. Source : www.flickr.com	75
Figure 20.	Photographie :Andreas Perlick,Cieux, 22 février 2009, Paris © Lux Fecit. Source : www.flickr.com	76
Figure 21.	Photographie : George Fessy, Fondation Cartier pour l’art contemporain, Paris. Photo © George Fessy. Sources www.Ateliers Jean Nouvel.com	78
Figure 22.	Imprimé de l’écran recherche images Google, le 19 Décembre 2017. : Louvre Abu Dhabi Novembre 2017	84

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier mon directeur, M. Nicholas Chare, pour ses conseils, pour la finesse de ses orientations et pour toutes les suggestions enrichissantes qui ont contribué à l'achèvement de ce travail. Je désire aussi remercier les membres du jury pour leur disponibilité et leur sollicitude d'avoir accepté de participer à l'évaluation de mon travail.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers le département de l'histoire de l'art et d'études cinématographiques qui m'a fourni les outils nécessaires à la réussite de mes études universitaires, ainsi que le service de prêt entre bibliothèques qui m'a permis d'accéder à des sources de l'extérieur du Canada.

Un remerciement particulier à Line Gosselin pour sa précieuse révision du français.

Je tiens à témoigner toute ma gratitude à mon époux grâce à qui ce travail a vu le jour. Enfin, mon frère et à mon beau-père qui m'ont apporté une aide en acceptant de relire ce mémoire.

Introduction

« Je vais faire quelque chose qu'on ne voit pas, et je vais tout voir à travers. »

Jean Nouvel

La volonté de réaliser ce travail de recherche remonte à un exercice d'analyse demandé dans un atelier de projet d'architecture. Étudiante, nous avons été appelée à produire une analyse formelle et conceptuelle du projet de la Fondation Cartier à Paris, de l'architecte français Jean Nouvel. Nous avons constaté qu'à partir de la transparence et de la lumière, l'architecte a développé le concept de son projet. Il a pensé l'architecture à travers l'expérience du regard afin de donner une lecture plus sensible que l'expérience à partir du plan. La spécificité de ce projet réside dans la façon dont l'architecte manipule la lumière et l'obscurité en tant que matières de construction. Le noir de l'obscurité devient l'un des éléments constructeurs du projet. Sa présence est particulière, car l'architecte n'a pas utilisé le noir comme un pigment, mais comme une absence de couleur. Ceci nous a poussée à mener des réflexions et à interroger le thème de la couleur noire dans l'architecture de Jean Nouvel.

La couleur noire est un champ d'expérience complexe et rebelle à toute généralisation. Certes, elle est un phénomène visuel, mais aussi un fait humain dans un cadre social. Si cette couleur est difficile à étudier à partir d'une seule discipline, en revanche elle est facile à interpréter, car elle est issue de nos sens. Il faut simplement percer le regard pour comprendre sa matérialité. Nul besoin de la quantifier ni de la nommer¹, elle est là, elle existe, elle est présente à toute expérience sensorielle. Là où elle est employée, elle apporte son expression, sa symbolique et ses significations sémantiques.

En général, l'alliance de la couleur à l'architecture est d'une importance considérable pour la lecture d'un projet. Elle dépasse aussitôt son rôle en tant qu'ornement, pour contribuer à la construction conceptuelle du projet. Son apport ne demeure plus à constituer un simple vocabulaire descriptif, mais à influencer la perception des propriétés visuelles d'une

¹ Dans *les Remarques sur la couleur*, Ludwig Wittgenstein écrit : « Si l'on demande : que signifient les mots rouge, bleu, noir, blanc? Nous pouvons bien entendu montrer immédiatement des choses qui ont de telles couleurs, mais notre capacité à expliquer la signification de ces mots ne va pas plus loin ! » (Wittgenstein 1973 : 18).

architecture. L'usage de la couleur dans l'architecture n'a jamais été banal, bien au contraire, il a été toujours soumis aux lois et il a servi des stratégies. Par conséquent, la couleur demeure un élément d'ancrage dans la production architecturale à travers l'histoire. Dès le début du 20^e siècle, il a été question de définir le rôle de la couleur dans la construction. Depuis, elle est considérée comme un élément essentiel de l'expression de l'architecture moderne. Dans son article « La signification de la couleur dans l'architecture », Théo van Doesburg explique : « C'est grâce à la couleur que les rapports des volumes, recherchés par l'architecte, deviennent visibles, ainsi la couleur complète l'architecture et en est un élément essentiel » (Doesburg 1924). Nous avons choisi de mener un travail de recherche sur le rôle de la couleur noire dans l'architecture moderne, particulièrement chez l'architecte Jean Nouvel. Notre recherche porte le titre de *La libération de la perception : la matérialité du noir dans l'architecture de Jean Nouvel*.

On trouve peu d'écrits au sujet de la couleur en architecture, encore moins au sujet de la couleur noire. Ceci est peut-être lié à la faible présence de cette dernière sur la scène urbaine. De plus, l'innovation des nouveaux matériaux et les tendances esthétiques redonnent de l'importance à la brutalité de la matière. La présence de la couleur est donc de plus en plus définie par la nature même du matériau, par exemple : le marbre blanc, la brique rouge, le béton et l'acier gris ou le goudron noir. Dans l'imitation des matériaux naturels, on reste aussi fidèle à leurs couleurs originales, ce qui réduit la palette chromatique de l'architecte et la présence des couleurs dans les constructions. De nos jours, on a tendance à ne plus chercher une couleur, mais plutôt une matière colorée pour décrire une architecture. En d'autres termes, on pense la couleur en rapport avec son matériau et non plus comme une matière pigmentaire autonome.

Nous considérons qu'avec la réduction de la palette de l'architecte, de nouvelles approches ont été envisagées au sujet de l'emploi de la couleur dans l'architecture. Parmi elles se trouve l'introduction percutante de la couleur noire sur la scène architecturale. Nous observons de plus en plus de constructions habillées de noir. Elles sont toutefois singulières dans leur environnement et intrigantes par leur présence. Ceci dit, ces constructions vêtues de noir sont remarquablement rares et quand elles existent, elles engagent des débats critiques.

Le choix esthétique d'une couleur et la directive de son emploi dans un projet sont une décision qui revient principalement à l'architecte. Ce dernier planifie la couleur dans le processus productif de son projet pour éclaircir davantage sa conception. Jean Nouvel est l'un des architectes contemporains qui ont pensé la couleur noire dans leurs projets de différentes manières. Le noir dans son architecture peut désigner une couleur pigmentaire ou bien une absence de couleur. D'une part, il est une teinte qui apporte au projet ses valeurs intrinsèques et ses caractères polysémiques et, d'autre part, une absence de couleur incarnant l'ombre ou l'obscurité. Peu importe l'aspect, la nature et la manière avec lesquels le noir apparaît, Jean Nouvel apporte à son architecture une singularité. De plus, il influence la perception des éléments architecturaux et révèle les propriétés spatiales du projet. D'ici s'articule notre recherche et la problématique de ce travail pourrait se formuler ainsi : en quoi la couleur noire est-elle signifiante dans la création architecturale de Jean Nouvel? Notre mémoire se présente essentiellement comme une réflexion sur les possibilités que possède le noir, comme couleur et absence de couleur, à s'imposer dans l'architecture de Jean Nouvel.

Jean Nouvel est un architecte très médiatisé, élevé au degré d'un « starchitecte »². Il jouit d'une grande notoriété dans le domaine de l'architecture et la culture en général. Nous avons découvert un nombre important de recueils consacrés à son personnage et à ses œuvres : des films, des ouvrages, des interviews, des numéros spéciaux de magazines et des travaux de recherches scientifiques. De plus, nous avons constaté que le cercle amical de Jean Nouvel est très étendu dans le domaine de la littérature. Par conséquent, la plupart des écrits consultés prodiguent plus d'éloges que de critiques à son égard. D'ailleurs, plusieurs références désignent Jean Nouvel comme un auteur-collaborateur. Nous pouvons penser que cette démarche appartient à une stratégie de communication pour que l'architecte promeuve ses pensées d'une façon libre et claire sans qu'elles soient détournées de sens. Cela est utile pour nous, comme chercheuse menant une enquête sur la pensée architecturale de Jean Nouvel. Par contraste, nous avons été étonnamment surprise par sa négligence de la question de la couleur noire dans sa production, alors que l'un des éléments constants de sa méthode de travail est la

² « Un ou une " starchitecte "est une personne qui jouit d'une grande notoriété dans le monde de l'architecture, et qui se voit élevée au statut d'icône culturelle, en raison d'un important succès auprès de ses pairs et de la critique. » [En ligne] Wikipédia consulté le 8 décembre 2017.

combinaison subtile entre les matériaux et les couleurs. D'autant plus que le croisement entre les métiers d'arts est une particularité au sein de ses équipes de travail. Par ailleurs, il a toujours fait appel à des artistes-plasticiens et des scénographes d'agencement de lumière pour ses projets. Cependant, aucun écrit ne souligne l'étendue de la couleur noire dans sa production, malgré son importance dans ses réalisations. Généralement, quand Jean Nouvel explique ses idées concernant ses projets vêtus de noir, il signale rarement le terme "noir" et il s'attarde plutôt au concept de l'image et aux notions comme le virtuel, l'illusion et le détournement. Ceci a suscité notre curiosité à propos de sa vision du noir. Pour apporter une réponse au questionnement sous-jacent, nous nous sommes penchées sur des écrits sociologiques et historiques afin de comprendre sa vision de la couleur noire et, par la suite, de savoir de quelle manière il la conjugue dans son architecture. Cela nous a conduit à la lecture des travaux de Jean-Louis Violeau. En tant que sociologue, il s'intéresse à l'histoire récente de l'architecture, entre autres à l'univers des architectes. Ainsi, nous considérons son ouvrage *Mai 68-mai 81 : l'entre-deux-mai des architectes* (Violeau et Eleb 1999) écrit en collaboration avec Monique Eleb, ainsi que les deux tomes qu'il a consacrés à Jean Nouvel, *Prince Jean : En pleine lumière* (Violeau 2015 a) et *Prince Jean : Le côté obscur* (Violeau 2015 b : 116) comme des références pertinentes pour notre recherche. Même si la vision de Violeau est sociologique et que nos hypothèses de travail interrogent la conception architecturale de Nouvel, ses travaux sont incontournables pour notre recherche. Comme l'étude de Jean-Louis Violeau est axée précisément sur la vision culturelle de Jean Nouvel et son attitude sociale, par conséquent il n'évoque pas sa démarche architecturale ni la question de la couleur dans son travail.

En ce qui concerne le sujet de la couleur noire, les références sont aussi nombreuses. Tout d'abord, il y a des dictionnaires qui présentent essentiellement la symbolique de la couleur noire. Ensuite, il y a des ouvrages qui traitent de l'histoire de la couleur noire dans plusieurs domaines, particulièrement les arts visuels. Parmi les plus pertinents, nous devons citer l'ouvrage de Michel Pastoureau : *Noir : histoire d'une couleur* (Pastoureau 2008 : 228). Cette référence est fondamentale pour notre recherche, car elle trace l'histoire culturelle du noir, de la préhistoire jusqu'au 20^e siècle, en rapport avec différents domaines. Par contre, Pastoureau ne traite pas la présence de la couleur noire dans l'architecture.

Encore une fois, nous avons constaté une lacune quant à l'étude du rôle de la couleur noire dans l'architecture de Jean Nouvel. Nous considérons qu'il s'agit d'un manque considérable dans l'histoire de l'architecture moderne. Nous croyons qu'une étude sur la couleur noire participera profondément à éclaircir la vision moderne du rôle de la couleur en général, et la noire en particulier, dans la création architecturale.

Pour ces raisons, nous avons choisi d'emprunter une approche sociohistorique pour apporter une interprétation sociologique à la présence du noir dans l'univers de Jean Nouvel. Autrement dit, nous avons essayé d'étudier l'architecte Jean Nouvel en le resituant dans le tissu social, psychologique, culturel et politique dans lequel il a évolué. Dans l'objectif de comprendre, à la lumière des événements sociohistoriques, comment Jean Nouvel s'est approprié la couleur noire, nous avons choisi cette approche parce qu'elle consiste à étudier le présent avec des outils du passé à la manière de Gérard Noiriel qui considère que « Le socio-historien veut mettre en lumière l'historicité du monde dans lequel nous vivons, pour mieux comprendre comment le passé pèse sur le présent » (Noiriel 2009 : 4).

Nous allons donc procéder, en première partie, à établir un parallèle entre l'histoire sociologique de la France des années 1970 et l'histoire récente de la couleur noire, sachant qu'à la même époque, Jean Nouvel a participé aux événements de la révolution de « Mai 68 » en tant qu'étudiant et que, par la suite, il a intégré la scène architecturale en 1970. Cette étape est un point de départ pour notre recherche autour de la matérialité du noir chez Jean Nouvel, car elle établira un parallèle entre les influences d'une telle couleur sur la personnalité d'un architecte et sa production artistique.

Quant aux publications au sujet de l'usage du noir dans l'architecture, nous les divisons en deux catégories. La première présente les ouvrages qui illustrent le noir comme une couleur de décoration et de tendance. Ils sont généralement des recueils d'illustrations et d'images de bâtiments ou d'espaces intérieurs dominés par le noir. On cite à titre d'exemple le livre de Stephen Crafti : *Designing with Black : Architecture & Interiors* (2013). La deuxième catégorie, qui nous paraît plus indiquée pour notre sujet, est celle des recherches scientifiques. L'article de Ahenk Yilmaz « Color of absence and présence: Reconsidering black in architecture » (2017) et la thèse de Joseph Nasr *Le rien en architecture, l'architecture du rien*

(2010) sont pertinents dans leurs manières de considérer le noir comme une couleur de l'absence et du néant dans l'architecture.

Dans la mesure où notre objectif de recherche est d'étudier les différentes présentations du noir dans l'architecture de Jean Nouvel, nous tenterons d'analyser les aspects du noir dans l'architecture du 20^e siècle, d'une part comme une couleur pigmentaire associée aux matériaux de construction, et d'une autre part, comme une absence de couleur. Son rôle dépasse la superposition qui est parfois inutile ou gratuite. Il obéit souvent à des stratégies précises: tantôt il est porteur de message symbolique, tantôt il est une solution à des contraintes spatiales et conceptuelles dans un projet. Ainsi, nous souhaitons étudier sa présence et sa contribution à la signification de l'œuvre architecturale et tenterons de comprendre quand le noir figure comme une matière tangible et quand il est une immatérialité sur laquelle le concept du projet est fondé.

Nous voyons chez Jean Nouvel une particularité dans son approche de la couleur noire. Au-delà de la couleur, il exploite le noir en tant qu'obscurité, à savoir une matière invisible et intangible. De cette façon, le statut du noir dépasse sa matérialité et il est alors pensé comme un concept architectural. Il incarne l'esthétique de la disparition tant soutenue par Jean Nouvel comme une philosophie pour penser l'avenir de l'architecture³. De là, nous parlerons du noir comme étant un outil de conception architecturale. Dans ce but, nous avons choisi d'étudier cet aspect si singulier dans le projet de la Fondation Cartier.

La Fondation Cartier est l'un des projets qui exploitent le mieux la notion du virtuel dans l'architecture du 20^e siècle. Sa forme géométrique simple, sa neutralité chromatique, sa façade de verre et l'absence des limites formelles sont des stratégies employées par Jean Nouvel pour créer un espace de « séduction » basé sur l'illusion. Cette approche amène une libération de la perception visuelle dans laquelle le réel se fusionne avec le virtuel et produit des images. Ainsi, la matérialité de l'architecture assigne une nouvelle lecture qui repose sur la perception du sensible, laquelle non pas dans la matière, mais dans l'immatérialité. Donc, à

³ Baudrillard croit que « dans le domaine de l'architecture, dans le domaine du design au sens large, on est dans cette esthétique du "sacrifice". Je dirai : Le sacrifice du visuel, je ne sais pas jusqu'où, mais cela passe par la miniaturisation, cela passe par la domination de plus en plus grande de la matière, et la matière elle-même réduite de plus en plus à sa simple expression » (Baudrillard, Nouvel 2000 : 53).

partir de la notion de virtuel, Jean Nouvel présente un au-delà de ce qui existe comme matérialité et cet au-delà se manifeste dans l'expérience vécue de son architecture. Par conséquent, le noir qui apparaît sous forme d'ombre et d'image négative reflété sur le verre contribue à ce jeu de séduction et à l'illusion chez le spectateur. Ainsi, l'espace s'offre à nous comme un spectacle d'exploration et d'interprétation de ce que l'on voit et de ce que l'on ressent. L'image visible dans le noir peut être le résultat d'un reflet, mais aussi le reflet d'une pensée qui vient de nous et de notre imaginaire. Ainsi, nous comprenons que le noir est un produit de la pensée constructive du projet. Notre recherche contribuera à démontrer l'importance de cette couleur comme outil de construction dans l'architecture moderne. Le noir est toujours évoqué implicitement et atténué par le rôle de la lumière dans la construction de l'espace. Nous admettons que la lumière est la nouvelle matière intangible qui sculpte l'architecture moderne et nous oublions que l'obscurité participe également à cette sculpture. C'est pourquoi nous voulons mettre en lumière cette participation et nous tenterons, à travers ce mémoire, de mettre en évidence sa présence dans l'architecture.

Dans notre choix de la méthodologie de recherche, nous avons été influencée par les propos de Jean Nouvel, car lorsqu'on se propose d'analyser la démarche d'un architecte, on est immédiatement confronté à ses écrits qui ont acquis une légitimité considérable dans l'explications de ses idées. C'est pourquoi notre démarche analytique suivra les traces de ses méthodologies de conception architecturale. Ainsi, suite aux déclarations de Jean Nouvel concernant son influence de cinéma dans sa production architecturale, nous avons choisi d'analyser dans le troisième chapitre la présence du noir comme une image cinématographique illusoire. Autrement dit, nous avons emprunté des notions cinématographique que l'architecte a déjà utilisées pour exprimer ses pensées architecturales afin d'examiner la présence du noir dans le bâtiment de la Fondation Cartier.

Dans ce travail de recherche, nous tenterons de réunifier la signification de l'usage du noir et sa nature dans l'architecture de Jean Nouvel. Pour y parvenir, notre travail de recherche se divise en trois chapitres. Dans le premier, nous nous attarderons sur un aperçu historique de la couleur noire et de ses significations dans la société et l'architecture. La démarche suivie est en soi assez simple : il s'agit en première partie de définir la nature du noir, ses aspects sociologiques, symboliques et artistiques. Ensuite, nous mènerons une analyse secondaire qui

interprète le rôle contributeur de la couleur en général et de la noire en particulier dans la construction architecturale du 20^e siècle. Il nous a paru nécessaire de passer par une étude comparative entre les architectes et les artistes coloristes, les deux premiers responsables de la présence de la couleur dans un projet architectural, afin de comprendre les enjeux de leurs approches respectives. Ainsi, nous déterminons suivant le responsable de l'acte de colorer un espace, si la présence de la couleur dans un projet est un embellissement esthétique ou une nécessité conceptuelle.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'architecte Jean Nouvel. Il est composé de deux volets: l'identité architecturale et la singularité architecturale. En effet, nous avons constaté que Jean Nouvel s'intéresse beaucoup à la couleur noire. Non seulement elle l'habille de la tête aux pieds, mais on la voit apparaître aussi dans plusieurs de ses nombreux projets et de différentes manières. Sociologiquement, nous avons choisi d'interpréter la présence du noir dans son univers. Ainsi, nous proposons d'aborder le noir comme un signe de manifestation, du fait que Jean Nouvel s'est forgé architecturalement dans une époque où l'image du noir traduisait les idées nouvelles de la société, notamment dans la foulée de la révolution de « Mai 68 » en France. À cet égard, nous enquêterons dans la première partie sur le contexte historique de l'émergence de Jean Nouvel sur la scène architecturale, afin de comprendre si le noir est un moyen de communication. Nous essayerons donc d'analyser la présence du noir comme une signature sur deux niveaux : le premier est celui de l'apparence vestimentaire de l'architecte; le deuxième est celui de la représentation graphique des projets soumis à des concours publics, tel le projet de l'Opéra de Tokyo (1986).

Dans la deuxième partie, nous nous attarderons à la singularité du noir dans la production architecturale de Jean Nouvel. Nous avons choisi d'analyser deux aspects différents de l'usage du noir dans son architecture afin de savoir si le noir garde une matérialité constante ou s'il se charge de nouvelles significations. Tout d'abord, nous nous intéresserons au noir du Centre culturel Onyx (1988), caractérisé par sa simplicité de forme et son unicité noire profonde. Ensuite, nous discernerons un autre aspect du noir dans le palais de justice de Nantes (2000), caractérisé par la transparence obscure qui symbolise, selon Nouvel, les valeurs de la justice. Les exemples choisis suggèrent que la matière joue un rôle primordial

dans la signification de la couleur noire dans l'architecture de Jean Nouvel, c'est-à-dire que le noir opaque du béton n'a pas la même matérialité qu'un noir transparent.

Finalement, notre troisième chapitre sera consacré à démontrer la matérialité du noir dans le projet de la Fondation Cartier (1994) à Paris. En nous appuyant sur les écrits de Jean Nouvel, nous tenterons de montrer comment le noir apparaît dans le bâtiment de la Fondation Cartier. Notre chapitre sera ainsi divisé en deux parties, une première qui examine le noir en tant que couleur de la disparition et une seconde qui traite l'aspect scénographique du noir.

Au début de ce chapitre, nous suggérerons que le noir est une couleur d'absence et de disparition et, par conséquent, nous montrerons comment Jean Nouvel a su l'exploiter comme une immatérialité dans son architecture. Cette immatérialité s'est inventée à travers la neutralité dynamique du bâtiment et les vertus physiques et symboliques de sa façade-écran de verre. Il a été nécessaire, pour nous, de voir le bâtiment de la Fondation Cartier *in situ* pour examiner son interactivité avec son environnement. Ainsi, nous exprimons notre expérience personnelle de la perception du noir, lors de notre visite du site, tout en essayant de démontrer de quelle manière le noir a été pensé comme une matière intangible par Jean Nouvel. Il apparaît et disparaît sur la façade-écran sous forme d'images reflétées et d'ombres portées. Son apparition est le résultat du mélange optique des couleurs des éléments composant le paysage architectural du bâtiment. C'est dans cette perspective que notre recherche s'oriente et suggère que le noir est l'aboutissement de la pensée moderne de Jean Nouvel. Nous analyserons comment le noir a été programmé par Jean Nouvel sous forme d'image et qu'il apparaît comme un résultat, un attendu dans le projet. Nous démontrerons, par la suite, que le noir existe et apparaît dans l'espace comme une réponse architecturale.

Dans la deuxième partie de ce dernier chapitre, nous proposons de traiter le noir comme une image cinématographique illusoire. Dans ce but, nous explorerons le rôle de la couleur noire dans l'animation du spectacle paysagé sur la façade-écran du bâtiment. En somme, nous essayerons de comprendre le sens scénographique de l'utilisation du noir dans l'architecture de la Fondation Cartier. Nous avons choisi en fait d'apporter une vision cinématographique de la présence du noir, d'une part, parce que l'influence du monde cinématographique sur la production architecturale est considérablement annoncée dans les écrits de Jean Nouvel. D'autre part, parce que l'agencement du noir entre la scène du jour et la

scène de la nuit a eu une importante emprise sur notre expérience de l'observation de la Fondation Cartier. Le jour, nous avons découvert une sorte de spectacle du paysage animé sur la façade-écran, dans lequel le noir apparaît sous forme d'images reflétées et d'ombres, de façon semblable à des situations inspirées du monde de la photographie et du cinéma. Par contraste la nuit propose son noir comme une nouvelle matière qui s'ajuste au bâtiment et redessine les limites et les formes de l'architecture. Dans les deux scènes, la présence du noir n'est pas un hasard, bien au contraire, elle est pensée et programmée par Jean Nouvel comme une couleur d'illusion. Enfin, nous pouvons penser que le projet a été conçu pour disparaître dans l'illusion et que la couleur de sa disparition est la noire.

1. LA COULEUR NOIRE

Nous nous intéressons, dans ce mémoire, à étudier la couleur noire dans l'architecture, de Jean Nouvel. Dans ce but, nous entreprenons ce premier chapitre par une brève histoire de cette couleur énigmatique qui nous donnera un avant-goût de sa richesse esthétique et sociale. Nous explorerons, en première partie, la couleur noire à travers l'histoire de même que la polysémie autour de son existence et l'ambiguïté de ses symboliques. Ensuite, nous essayerons de savoir comment elle a su se construire une autonomie dans le domaine de l'art en général et de l'architecture en particulier. En deuxième partie, nous nous attarderons davantage sur l'histoire de l'intégration de la couleur dans l'architecture et sur ses enjeux et nous terminerons par l'examen de l'usage de la couleur noire dans l'architecture du 20^e siècle. Pour commencer, nous reviendrons sur l'ouvrage de l'historien Michel Pastoureau : *Noir, histoire d'une couleur* (Pastoureau 2008) qui s'est avéré très utile pour la compréhension de la couleur noire et son histoire. Cette couleur porte en elle de nombreux symboles et connotations à travers lesquels elle s'exprime encore dans notre société. Cette référence historique est pertinente, du fait que l'auteur a opté pour une approche méthodologique multidisciplinaire. En revanche, il n'a pas exploré l'usage de la couleur noire dans l'architecture. Cette absence nous a forcée à explorer nous-mêmes cette piste afin de comprendre comment un architecte peut utiliser la couleur noire dans sa production.

1.1. Introduction à la couleur noire

1.1.1. Le noir : une couleur existentielle

Le phénomène de la couleur a constitué une énigme pour les savants de l'Antiquité jusqu'au 17^e siècle, lorsque Isaac Newton (Blay 1983 : 304) a démontré l'ordre des couleurs chromatiques grâce à son expérience du prisme. Bien avant, Aristote avait supposé que la couleur résultait du mélange du blanc et du noir qui se trouvent dans le corps des objets, comme la lumière et l'obscurité se trouvent dans l'air. Blanc et noir correspondaient donc aux valeurs et au degré de luminosité ou d'obscurité de l'objet selon cette conception. Quant aux autres couleurs, il a expliqué leur formation par le mélange « parfait » et « total » des

particules de blanc et de noir (Aristote 1453).⁴ Cette hypothèse est demeurée aussi solide jusqu'à l'œuvre de Goethe « *Farbenlehre* »⁵ (1790 à 1823) qui a considéré le noir comme étant le mélange égal des trois couleurs primaires. Tandis que Platon et Théophraste, ayant devancé Newton dans son idée d'associer la couleur à la lumière, ont prétendu que la couleur est une sorte de flamme qui s'échappe des corps et qu'elle est la lumière du feu.

À travers l'histoire savante et sociale du phénomène de la couleur, la légitimité du noir en tant que couleur a été embrouillée. Si la physique du spectre des couleurs a refusé que le noir soit une couleur appartenant au cercle chromatique, l'approche culturelle et linguistique lui a pour sa part rendu son statut. D'ailleurs, ce statut de couleur à part entière et même de pôle fort de tous les systèmes de la couleur avait été le sien depuis l'Antiquité. C'est ainsi que l'existence du noir en tant que couleur a dépassé l'ordre physique et qu'elle a interpellé le monde sensoriel pour subsister.

Il faut attendre le 17^e siècle pour voir apparaître une explication à ce phénomène étrange qu'est la perception des couleurs, grâce aux travaux de Newton. En 1665, il réalise la première expérience connue de décomposition puis de recombinaison de la lumière blanche au moyen d'un prisme et découvre que la lumière blanche est elle-même la réunion de différentes lumières colorées. Cette découverte lui a permis de relier catégoriquement la notion de lumière à celle de couleur. Dès lors, on a défini arbitrairement le spectre lumineux composé des sept couleurs : rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo et violet. En effet, sous l'angle de la physique de Newton, le noir est l'absence de couleur. Étant donné que le blanc est constitué de l'ensemble des longueurs d'onde visibles, le noir au contraire consiste en un mélange pigmentaire absorbant toute longueur d'onde. Dans l'espace standard RVB (rouge, vert, bleu), il a pour composant (000).⁶

⁴ Aristote, *De sensu*, 439 a sq [En ligne] « On peut concevoir que le blanc et le noir soient juxtaposés de telle sorte qu'une particule de chacun d'eux soit invisible en raison de sa petitesse, tandis que le regroupement d'une particule de blanc et d'une particule de noir soit visible, et donne ainsi naissance aux autres couleurs. » Traduction E. Barbotin, éd. Belles Lettres, 1966. Consulté le 25 novembre 2015, http://arts.ens-lyon.fr/peintureancienne/antho/menu2/partie6/antho_m2_p6_03.htm

⁵ Nous vous invitons à consulter l'œuvre de Johann Wolfgang von Goethe (1793). *Le traité des couleurs* [1790 à 1823] Paris, Triades.

⁶ Le code couleurs RVB est une méthode pour définir — par la combinaison des trois couleurs primaires — les couleurs. Il indique une valeur décimale entre 255 et 0 qui désigne le pourcentage du rouge, du vert et du bleu

Les découvertes de Newton ont été un tournant décisif non seulement dans l'histoire de la couleur, notamment la disparition de la couleur noire et la réticence à lui reconnaître des propriétés chromatiques, mais aussi dans l'histoire de la science en général. Ensuite, on s'est rendu compte que la suite des couleurs était infinie et que les notions des couleurs changent. La notion du contraste ou même le classement des couleurs dans le cercle chromatique s'est modifié en fonction des découvertes des savants. Ce qui précède nous mène à considérer que l'existence de la couleur noire oscille entre le monde réel de la physique quantique qui le nie comme étant une couleur et le monde sensible de la perception qui l'affirme par la faculté sensorielle de la vision.

La notion de la réalité a toujours été liée, en quelque sorte, à une certaine naïveté de l'esprit humain, car nous avons tendance à juger la question de l'existence du monde réel à partir de nos facultés sensorielles. Descartes a expliqué cette capacité de jugement dans son œuvre majeure *Les méditations métaphysiques* (1824). Il a montré qu'il existe des connaissances légitimes qui contredisent toute certitude scientifique en reposant sur la dualité existentielle de l'être humain. En d'autres termes, que l'humain est un dualisme de substance pensante et matérielle. Dans un texte issu de la « Méditation seconde », Descartes fait part de son expérience personnelle :

À la vue desquels je ne manque pas de dire que je vois des hommes [...] et cependant que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts? Mais je juge que ce sont de vrais hommes, et ainsi je comprends, par la seule puissance de juger qui réside en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux (Descartes et Cousin 1824: 259).

Nous sommes d'avis qu'une chose existe que si elle interpelle nos sens et une couleur que l'on peut voir est une couleur. Et on a toujours eu l'habitude de la nommer couleur sans se rendre compte de toutes les définitions que les lois de la science lui ont attribuées. D'ailleurs, dans *Colour and Culture*, John Gage pense « que le langage verbal est incapable de définir l'expérience de la couleur » (Gage 1993). En somme, nous concluons que l'art de la couleur,

dans chaque couleur. Par exemple la couleur rose indique dans le système RVB (255 192 203) soit 100 % de rouge, 75,29 % de vert et 79,60 % de bleu. Source [En ligne] <https://html-color-codes.info/Codes-couleur-HTML/> Consulté le 1 novembre 2016.

contrairement aux arts concrets comme l'architecture, échappe au pouvoir des quantités. En effet, l'architecture est soumise aux sciences mathématiques aussi bien pour ses formes artistiques que pour les lois mécaniques et géométriques de la matière. Mais la couleur a toujours été liée à l'émotion et au monde sensible. Tout artiste, qu'il soit peintre, cinéaste ou architecte, a déjà appris sensiblement la couleur et l'a développée par sa relation avec la matière. De là émane notre question concernant la signification de la couleur dans l'œuvre architecturale. Nous développerons dans les prochaines pages l'analyse de la matérialité de sa présence et son rôle comme élément constructeur.

1.1.2. Le noir : un phénomène social et artistique

L'Homme de l'Antiquité, tout comme celui du Moyen Âge et de la Renaissance, n'a pas entre tenu la même vision de la couleur. Aucun d'entre eux n'a affirmé un statut permanent du noir. Contrairement aux bleu, jaune et rouge qui ont été qualifiés de "couleurs", le noir a été perçu comme une ombre et réduit à une luminosité qui peut s'épaissir jusqu'à l'obscurité totale. À cet égard, l'historien Michel Pastoureau retrace, à travers son livre *Noir : histoire d'une couleur* (2008), un résumé historique de la couleur noire, depuis la mythologie des ténèbres jusqu'au 21^e siècle. L'auteur trace dans son écrit le parcours du noir dans la culture occidentale en considérant que la perception de la couleur et son usage sont toujours « culturels et idéologiques » et que « toute histoire des couleurs doit d'abord être une histoire sociale » (Pastoureau 2008: 17), car elle relève des enjeux symboliques de l'économie, de la politique et de la société qui s'inscrivent eux-mêmes dans un contexte précis.

En ce sens, la couleur est un fait de société que l'auteur aborde de manière évolutive. En commençant par la Bible dans laquelle le noir précède toutes les autres couleurs. Le noir est primordial, mais il revêt d'emblée une connotation négative, car il représente les ténèbres, la mort et le néant, une ambivalence que traduit le lexique lorsque le latin différencie noir brillant et noir mat, soit noblesse et beauté pour le premier, inquiétude et malheur pour le second⁷. Au fil des siècles, le noir a exprimé l'humilité « dans la palette du diable », mais aussi la modestie des moines bénédictins. En vérité, jusqu'à nos jours, on a étonnamment

⁷ Comme l'indique Michael Baxandall : « [...] classical Latin used two words – ater, lustreless black and niger, glossy black – where we simply use “black” [...] » (Baxandall 1986: 9).

associé le malheur, le traumatisme et l'horreur au noir. L'historien d'art Georges Didi-Huberman a choisi d'utiliser le noir dans le titre de sa lettre ouverte « Sortir du noir » (2015), adressée au réalisateur du film *Le Fils de Saül* qui analyse l'horreur de la Shoah. Cette ambiguïté accompagne le noir depuis le 16^e siècle, lorsqu'il était considéré « une couleur à la mode » qui incarnait l'élégance des princes, mais aussi le deuil et la sorcellerie. Cela dit, la conception du noir n'a pas cessé de se transformer, tout en gardant son caractère ambivalent et controversé.

À partir du 17^e siècle, le monde connaît un développement industriel important, notamment avec les inventions technologiques dans le domaine de l'imprimerie. Les images gravées et imprimées à l'encre noire sur papier blanc participent à une révolution culturelle dans l'ordre des couleurs, où le noir et le blanc ne sont plus inclus (Pastoureau 2008: 114). Leur absence dans la composition du spectre de l'arc-en-ciel par Isaac Newton et la photographie qui oppose le "noir et blanc" à la couleur, en sont aussi les raisons. Pourtant, à travers l'art en général et particulièrement la peinture, il est défendu par les artistes d'avant-garde et gagne en notoriété. L'exposition collective organisée par Aimé Maeght en 1946 à Paris tente de faire du noir une nouvelle couleur. Malgré la polémique créée autour de l'exposition et son caractère révolutionnaire dans le cercle de l'art, elle a su déposer une nouvelle vision du noir par contraste à toutes les considérations plastiques antérieures de cette couleur. L'un des participants de cette exposition est l'artiste peintre Henri Matisse. Il lance à cette occasion un mot d'ordre, marquant par la suite le statut du noir dans la peinture moderniste : « Le noir est une couleur » (Matisse 1972 : 32). Matisse utilisait déjà le noir dans son travail en 1946, l'année de l'organisation de l'exposition. « Avant quand je ne savais pas quelle couleur mettre, je mettais du noir. Le noir c'est une force : je mets mon lest en noir pour simplifier la construction. Maintenant, je laisse des noirs » (Matisse 1972 : 44). Il a utilisé le noir dans les moments de doute, autrement dit, dans les espaces les plus pertinents d'une peinture moderne. *Porte-fenêtre à Collioure*⁸ est une œuvre énigmatique de Matisse qui illustre ce doute synonyme de modernité. C'est lorsqu'il a voulu peindre l'extérieur à travers la fenêtre qu'il a posé du noir, symbolisant le vide et la lumière. Matisse a alors adopté ce qu'il

⁸ Henri Matisse, *Porte-fenêtre à Collioure*, 1914, huile sur toile, 116,5 x 89 cm, Centre Pompidou, Paris.

a appelé « la noire lumière ». Par la suite, il a peint la lumière dans ses tableaux en noir. *L'intérieur du violon*⁹ est un autre exemple à propos duquel Matisse confie que « Dans ce tableau, j'ai peint la lumière en noir » (Matisse 1972 : 45). Dans un autre propos, il dit : « J'ai commencé à utiliser le noir comme une couleur de lumière et non comme une couleur d'obscurité » (Matisse 1972 : 47). Il a été à l'avant-garde d'une nouvelle pensée réfléchissante sur le noir en tant que lumière et beaucoup de peintres modernistes et contemporains l'ont suivi. Notons parmi eux le peintre abstrait Pierre Soulages, qui a fait du noir un label au sens figuré et l'a nommé « Outrenoir ». Dans un entretien avec Pierre Encrevé, il s'explique : « Au-delà du noir, une lumière reflétée, transmutée par le noir. Outrenoir : un noir qui, cessant de l'être, devient émetteur de clarté, de lumière secrète. Outrenoir : un champ mental autre que celui du simple noir » (Soulages cité par Meschonnic 2000 : 195). Avec Pierre Soulages, le noir est ainsi utilisé comme une abstraction à travers la matière qui est généralement du goudron. On parle ainsi de la richesse qualitative et artistique du noir. Dubuffet disait qu'« il n'y a pas de noir, il y a des matières noires, mais diversement, car il y a des questions d'éclat, mat ou lissant, polis, rigueur, de fin, etc. » (1973: 26). Car la qualité du noir dépend de sa matière et un noir de goudron n'est pas le même qu'un noir d'encre ou de granit. De plus, un noir appliqué à la spatule à la manière de Pierre Soulages n'est pas le même noir que celui appliqué au pinceau à la manière d'Henri Matisse. Ces caractéristiques s'appliquent aussi dans le domaine de l'architecture. De plus en plus d'architectes osent introduire la couleur noire au sein de leurs projets. Riche en effets spéciaux, le noir a la capacité d'absorber la lumière et de rendre les espaces éteints lorsqu'il est mat, puis lumineux quand il est brillant. Aujourd'hui, le noir en architecture est la couleur la plus contemporaine de toutes. Elle a le pouvoir de gommer les ombres et d'adoucir les reflets, elle a joué depuis longtemps le rôle du vide dans l'espace architectural, de nos jours on la voit de plus en plus incarner le plein et se lire comme une entité à part entière.

⁹Henri Matisse, *Intérieur du violon*, 1917-1918, huile sur toile, 116 x 89 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

1.2. La couleur en architecture

1.2.1. La couleur dans l'histoire de l'architecture

On sait pertinemment que la couleur est essentielle en architecture. Elle est présente dans tout projet architectural de différentes manières. Elle est parfois une teinte associée à un matériau de construction, de cette façon sa présence ne dépasse pas la fonction de décoration et parfois la lecture d'un élément constructeur du projet dépend d'elle. Nous pouvons alors dire qu'elle a le pouvoir de conditionner l'architecture et que sa présence est une nécessité à la lecture du projet. Cependant, l'alliance entre la couleur et l'architecture n'est pas aussi simple qu'on peut le penser. Pour obtenir le privilège de participer à la construction architecturale, la couleur a su résister devant des contingences politiques et sociales diverses.

Depuis le début du 20^e siècle, la présence de la couleur dans la construction architecturale est devenue une nécessité imposée par la société. Après la Première Guerre mondiale, les architectes voient dans l'apport de la couleur une solution efficace contre le danger de l'uniformité des constructions d'immeubles et de maisons en bande. En effet, la couleur sert à différencier les différents types d'immeubles et elle permet aussi aux habitants de différencier les bâtiments et de s'orienter plus facilement (Shin 1994 : 112). La couleur est donc une solution pratique, elle est à la fois politique, économique et esthétique. Cette imposition conduit la couleur à être toujours utilisée comme argument esthétique dans le discours social. Dès lors, les questions fondamentales liées à l'usage de la couleur dans la construction architecturale sont celles de la manière et de l'utilité. Autrement dit, comment et quand utiliser la couleur? Nous allons comprendre, dans ce qui suit, le rôle de la couleur et son apport dans l'architecture. D'un côté, on trouve les artistes-coloristes appelés aussi les conseillers coloristes, et de l'autre, on trouve les architectes. Les deux sont les responsables principaux de la présence de la couleur dans l'architecture. Nous essayerons donc, de voir si la contribution de la couleur à un projet architectural est influencée par son responsable.

- **L'artiste-coloriste**

À l'égard de l'artiste-coloriste, il faut évoquer la thèse de Moon-Kee Shin (1994), qui traite du rôle de la couleur dans l'espace architectural contemporain, tout en expliquant les

circonstances politiques et socioculturelles agissant sur le statut actuel de la couleur dans l'architecture.

À partir des années 1951, une réforme complète du régime scolaire est instituée en France. Par conséquent, un nombre très important de bâtiments scolaires est construit. Ce qui offre aux artistes une occasion de participer à la scène architecturale à travers la tâche du « coloriste-conseil ». Le ministère de l'Éducation nationale de France a institué un décret nommé « 1% artistique ». Il s'agit de réserver 1% du montant de la construction à la production d'une œuvre d'art. Ainsi les artistes-plasticiens contemporains ont contribué à la création architecturale publique à travers leurs créations. Cela a instauré une collaboration entre les architectes et les artistes-plasticiens qui n'a pas toujours été fructueuse par rapport au projet architectural, surtout lorsque l'œuvre en question est une peinture. Malgré l'avantageuse alliance entre l'art et l'architecture, ce dispositif a créé au début un certain amalgame. Les architectes ont eu tendance à abandonner leur tâche relative à la couleur, ce qui a entraîné un état incontrôlable de l'utilisation de la couleur dans la conception architecturale. À propos de cette collaboration, le peintre Fabio Riéti, coloriste-conseil qui a beaucoup travaillé avec l'architecte Émile Aillaud, a admis que la couleur peut nuire à l'image urbaine d'une ville :

L'effet de polychromie détruit l'unité architecturale tandis que la couleur blanche (monochromie) exalte la partie volumétrique d'un bâtiment. La polychromie sert donc à rompre l'unité formelle au profit d'un sentiment urbain, et la fonction de la couleur agit en opposition avec celle de l'unité architecturale, puisqu'une ville n'est pas une unité architecturale, mais un ensemble d'unités (Riéti 1978: 107).

Nous pouvons donc constater que les conceptions des coloristes-conseils sont basées sur l'absence de l'architecture, autrement dit, que le rôle de la couleur chez l'artiste n'a aucun lien avec l'espace architectural, mais plutôt avec la dimension paysagiste. Cela explique les difficultés d'établir un dialogue fiable et constructif entre l'architecte et le coloriste-conseil, car chacun possède sa propre terminologie. Cela dit, la coopération n'est pas impossible, car on voit bien de très nombreux artistes peintres contribuer aux projets architecturaux sans s'intéresser à la compatibilité de leur démarche artistique avec celle de l'architecte.

L'intervention artistique du peintre monochrome Yves Klein dans l'architecture est un exemple phare. Il est invité en 1958 à décorer le nouvel Opéra de Gelsenkirchen, en Allemagne, avec une série de vastes peintures murales monochromes bleues, dont la plus

grande mesure vingt mètres sur sept mètres. Il est notamment connu par ses œuvres monochromes de couleur bleue, brevetée par l'artiste sous le nom de IKB (*International Klein Blue*). Dans une conférence à la Sorbonne intitulée « *L'architecture de l'air* », il a déclaré :

Le bleu n'a pas de dimension, il est hors dimension, tandis que les autres couleurs, elles, en ont. Ce sont des espaces pré-psychologiques [...]. Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes [...] tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a après tout de plus abstrait dans la nature tangible et visible (Klein 2006).

La couleur bleue est devenue l'espace sensible pur de l'artiste qui lui permet d'atteindre l'au-delà de la peinture, notamment l'immatériel. D'ailleurs, à la suite de cette collaboration, l'artiste a développé davantage sa pensée artistique et il a donné deux conférences à la Sorbonne à propos de *l'évolution de l'art* et de *l'architecture vers l'immatériel*. Sa pensée s'est concrétisée lors d'une exposition connue sous le nom de *Le Vide*, à la galerie Iris Clert en 1958 et intitulée *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*. Il s'agissait d'une suite de salles vides aux murs peints en blanc. C'est une sorte de traduction du fameux dicton « La peinture est une chose mentale ». À ce propos, Klein a déclaré :

Ah... je pense que la peinture est invisible. Elle est absolument indéfinissable et invisible, elle est impalpable, elle est présente, c'est une présence, n'est-ce pas, elle habite un lieu, elle habite un endroit et pour moi ma peinture pour l'instant habite cette galerie, mais je voudrais qu'elle prenne des dimensions incommensurables presque, qu'elle se répande, qu'elle imprègne, n'est-ce pas, l'atmosphère, voire même une ville, d'un pays, n'est-ce pas (Riout 2003).

Ceci nous amène à conclure que l'œuvre de Yves Klein est autonome du projet architectural de l'opéra. Son apparition dans le bâtiment a pour principal rôle la matérialisation de sa pensée artistique et, pour second rôle, l'enchantement du lieu. C'est ainsi que l'inauguration du théâtre a marqué le succès officiel de la « monochromie ». L'espace a été entièrement empreint du bleu de Klein et de son œuvre.

À partir de ce dernier exemple, nous pouvons constater que la tâche de l'artiste est isolée de la conception du projet dans sa globalité. Par conséquent, nous comprenons que la présence de la couleur dans un espace architectural est un acte séparé de sa conception. Elle est plutôt un élément associatif planifié pour décorer l'espace. Par conséquent, son rôle n'est pas contributoire à la construction conceptuelle du projet. L'artiste-peintre ou coloriste est

généralement appelé à embellir l'espace architectural avec une œuvre artistique autonome qui vient affirmer la singularité d'un bâtiment. Ce type de collaboration entre architecte et artiste peintre est la raison essentielle pour laquelle la couleur est devenue un sujet de débat dans l'architecture moderne.

Dans la même vision, évoquons l'exemple des vitraux de Pierre Soulages à l'église Sainte-Foy de Conques. À la différence de l'exemple précédent, le terrain d'intervention de l'artiste était une architecture sacrée du 11^e siècle. Ce qui veut dire que sa tâche était beaucoup plus délicate et critique que s'il était intervenu sur une architecture contemporaine. Le Ministère de la Culture française a commandé au peintre du monochrome noir la réalisation de cent-quatre vitraux. La réponse a été aussi impressionnante qu'audacieuse. Pierre Soulages est resté fidèle à son Outrenoir et a ainsi créé des vitraux abstraits en blanc et noir. Pour la réalisation, il a créé tout d'abord un support en verre de transmission à caractère translucide et non transparent, de telle sorte qu'il diffuse une lumière modulée qui reste opaque au regard. Il a ensuite procédé à tracer en noir les barlotières et les plombs sous forme d'oblique légèrement courbés aux limites des modules de verre. Son approche a donc été d'éliminer la polychromie des vitraux et d'utiliser, par conséquent, le noir et le blanc, dans le but de sauvegarder « l'identité de cette architecture sacrée du XI^e siècle et de ses pouvoirs d'émotion artistique » (Soulages 1994).

Nous pouvons déduire que la présence de la couleur défavorise l'architecture, principalement quand elle n'est pas planifiée comme un élément essentiel dans la conceptualisation du projet. Ajouter de la couleur ou colorer un espace architectural préalablement pensé et habité ne cesse de le déshonorer et de détourner son concept. De ce fait, nous croyons que si les architectes programment la couleur comme un élément constructeur dans leur architecture, celle-ci se dotera sûrement d'une situation plus importante et d'une stature conceptuelle.

Après avoir vu l'apport de la couleur à l'architecture à travers la collaboration entre architectes et artistes ou conseillers coloristes, nous essayerons maintenant de voir si la tâche de coloriste confiée à l'architecte conduit à de nouvelles considérations chromatiques.

- **L'architecte-coloriste**

Dès le début du 20^e siècle, on retrouve d'un côté les défenseurs d'une architecture colorée, ceux qui voient dans la couleur une autonomie et une expression sociale témoignant d'une richesse culturelle et offrant un message d'individualité à l'architecture¹⁰. D'un autre côté, on retrouve les défenseurs de l'architecture monochrome blanche qui s'opposent catégoriquement à l'association de la couleur à l'architecture, en justifiant leurs pensées par un discours de mépris. Ils accordent la couleur blanche ou le gris perle à la bourgeoisie conservatrice en associant le blanc à la propreté, à la pureté et aux matériaux nobles de l'Antiquité classique, comme le marbre et l'ivoire. Ils dévalorisent même la présence de la couleur en l'associant à l'ignorance et au mauvais goût. Par conséquent, l'absence de la couleur devient un signe culturel. En vérité, la signification symbolique des couleurs dans l'histoire des cultures antiques et des sociétés médiévales persiste dans l'architecture des sociétés modernes. Nous pouvons peut-être expliquer l'absence du noir dans l'architecture par son association à la mort et au diable. Dans ces circonstances, l'alliance de la couleur à l'architecture est demeurée instable à cause de l'influence des mouvances artistiques, économiques et politiques propres à chaque société et ce, jusqu'à ce qu'elle s'établisse comme un matériau et une expression architecturale vers le début du 20^e siècle.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la collaboration d'Yves Klein au projet de l'opéra de Gelsenkirchen est une expérience qui a en quelque sorte traduit la pensée des peintres d'avant-garde. Ces derniers ont permis à la couleur d'être présente et ont affirmé sa place dans l'architecture. Dans le même ordre d'idées, Mondrian soutient cette pensée à côté de Theo Van Doesburg, à travers le mouvement néoplasticiste. Ils pensent l'espace architectural à la manière d'une composition picturale. En 1917, les deux artistes créent le groupe De Stijl avec quelques membres. Il est composé des artistes peintres, des poètes, des sculpteurs et des architectes qui ont influencé l'architecture du 20^e siècle, précisément l'école

¹⁰ Ceci évoque les architectes engagés du conseil travailleur pour l'art de Berlin « L'arbeitsrat ». Ils énoncent que la couleur n'est certainement pas « une décoration bon marché pour les bâtiments simples des gens simples... Nous ne voulons plus construire de maisons tristes... La couleur n'est pas aussi chère que les décorations en moulures et en relief, mais la couleur est la joie de vivre et comme on peut la donner avec peu de moyens nous devons, dans cette époque d'urgence que connaît l'architecture, absolument nous rattacher à elle » (Bélorgey 2004).

de Bauhaus, et marqué l'histoire de l'architecture moderne. Le principe De Stijl consiste à créer un espace architectural basé sur l'esthétique de la composition équilibrée. Pour créer cet équilibre, l'architecte compose, à la manière de Mondrian, avec des lignes et des plans orthogonaux une composition spatiale colorée par les trois couleurs primaires (le rouge, le jaune et le bleu), à côté des non-couleurs (le blanc, le noir et le gris). La couleur est un élément essentiel dans cette nouvelle pensée architecturale. Par une petite touche, elle équilibre l'esthétique de l'espace. Dans la revue De Stijl, Théo Van Doesburg écrit :

Fondamentalement, l'espace architectonique doit être considéré uniquement comme un vide sans forme et aveugle tant que la couleur ne lui a pas effectivement donné une forme spatiale. La peinture créatrice d'espace-temps du 20^e siècle permet à l'artiste de réaliser son grand rêve de placer l'homme dans la peinture, plutôt que devant la peinture. En fin de compte, il n'y a que la surface qui soit décisive pour l'architecture, l'homme ne vit pas dans la construction, mais dans l'atmosphère qui est produite par la surface ! (Theo Van Doesburg 1928)

À cet égard, nous pensons que le traitement de la couleur en architecture est demeuré esthétique, car la couleur est traitée d'un point de vue plastique et comme un élément emprunté à la peinture qui s'ajuste à l'architecture et non pas comme un élément constructeur. En raison de cette séparation, les couleurs naturelles des matériaux règnent sur les façades des bâtiments. Et contrairement à la diversité de tons des bruns et des gris, les matières naturellement noires sont limitées, donc le noir est rare dans la scène urbaine.

En parallèle, l'usage de la couleur était plutôt relié à la personnalité de l'architecte qu'à son appartenance à un groupe de style. On retrouve, en même temps, des adeptes de la couleur franche sur les façades, comme Bruno Taut et Walter Gropius et ceux qui préfèrent rejoindre le diktat de la « modernité blanche » et inventent un nouveau langage architectural en introduisant le noir à la production architecturale. On cite parmi les pionniers du modernisme l'architecte Mies van der Rohe, connu pour ses trames d'acier noir qui structurent ses constructions, telles que le 330 North Wabash à Chicago (1973) et la CBS Building à New York (1964).

À travers ces exemples, le noir figure comme un constructeur de volume et un agenceur d'espace entre le plein et le vide. Dans le même ordre d'idée, Le Corbusier a affirmé que « La couleur est un créateur dans l'espace » (Batchelor 2001 : 75). Elle est l'un des outils d'expression les plus importants dans la création et la lecture de l'œuvre architecturale. Sauf

que par « chromophobie »¹¹, il a réservé l'usage de la couleur à sa maison et a opté pour le blanc dans la plupart de ses constructions, suivant le flux des mouvements architecturaux modernes. Malgré les développements technologiques de la seconde moitié du 20^e siècle qui libèrent les architectes de toutes les anciennes restrictions orthodoxes concernant les formes, les textures et les couleurs (Best et Kellner 1997: 307), les productions architecturales de couleur noire restent rares.

Le débat autour de l'utilisation de la couleur a perdu de son ampleur sur la scène architecturale moderne, laissant la place à une question à notre avis beaucoup plus fondamentale : comment envisager la couleur, surtout quand il s'agit d'une couleur polysémique comme la noire? Différentes approches modernes sont observées, et parmi les plus intéressantes figure celle de Jean Nouvel. En général, les couleurs employées dans ses projets sont en réalité les images du paysage polychrome du projet. La façade principale du musée du Quai Branly en France est composée de cubes de couleur rouge. Entre ces cubes, un film polychrome représentant la végétation dense crée un contraste complémentaire avec le rouge des cubes. Cette superposition du rouge et du vert crée une sorte de scène animée en interaction avec l'environnement spatial du musée (Jong et coll. 2015 : 29). On perçoit aussi la même idée à la tour Agbar à Barcelone, mais cette fois les couleurs employées sont animées par la lumière. C'est le projet le plus coloré de l'histoire professionnelle de Jean Nouvel. Il nous rappelle la palette colorée de Gaudi, mais revisitée et modernisée avec une nouvelle approche. La tour se compose d'une double enveloppe. À l'intérieur, le noyau de béton est recouvert de plaques d'aluminium colorées. À l'extérieur, elle est enveloppée par une structure métallique, composée de bandes de verre articulées qui diffractent les rayons du soleil, ce qui fait que l'image de la tour varie en fonction de la luminosité et de l'angle de vue. La nuit, son enveloppe se transforme, éclairée par des diodes électroluminescentes qui interfèrent avec les différents plans. En somme, nous pouvons dire que la couleur chez Jean Nouvel est un acte de programmation et de mise en scène. Elle révèle ses propriétés spatiales, du fait que sa présence ne se limite pas à être un coloris, mais plutôt à agir sur la surface. Nous la comparons à une sorte de substance interférente, car elle interagit avec son environnement.

¹¹ Terme employé par David Batchelor (2001) dans son livre pour designer la peur de la couleur.

Construire en couleur est devenue une discipline dans l'architecture moderne. Dans ce sens, le livre de Marie-Pierre Servantie (2007) explique cette nouvelle discipline professionnelle de construction appelée par l'auteure « Chromo-Architecture ». Cet ouvrage vise à redonner à la couleur son rôle matériel dans la construction. Elle aligne les exemples pratiques et théoriques afin de sensibiliser le lecteur à réfléchir à la présence de la couleur dans l'environnement urbain et architectural. Ainsi, il aborde le dynamisme de la couleur, sa sensation subjective et ses lois d'harmonie. Toutefois, en parlant de l'architecture contemporaine, l'auteur évoque le quartier de la Défense à Paris et en particulier la tour Fiat qui témoigne, selon elle, d'un urbanisme achromatique entre le gris et le noir. Nous savons bien la particularité chromatique de l'image urbaine du quartier de la Défense à Paris, qui est à l'image de toute ville moderne du 20^e siècle, caractérisée par ces grandes tours dont la majorité sont construites en acier et verre. La tour Areva (ancienne tour Fiat -1995) est un gratte-ciel de forme parallélépipédique, noir brillant, construit en granit noir et verre fumé par les architectes Roger Saubot et François Julien. Selon Servantie, l'absence de la couleur dans ce type de construction est conditionnée par l'invention de l'acier, du verre et du béton : « La couleur n'a aucun rôle à jouer, elle est inexistante, insignifiante, fauteuse de troubles » (Servantie 2007: 41). Si tel est le cas, qu'est-ce qui peut empêcher les deux architectes d'utiliser la couleur alors que le granit et le verre existent dans d'autres couleurs que la noire? Voilà pourquoi nous pensons qu'il y a certainement une raison esthétique au choix de la couleur noire et qu'il est loin d'être un conditionnement matériel.

D'après ses propos, nous constatons que Servantie pense implicitement le noir comme une absence de couleur. Compte tenu de ce qui a été vu précédemment concernant la phénoménologie de la couleur noire et la spécificité de son caractère controversé en tant que pigment, d'une part, et d'absence de lumière, d'autre part, nous essayerons dans la prochaine section de voir comment le noir figure dans l'architecture moderne. Au fait, nous pouvons confirmer que l'usage de la couleur dans l'architecture a progressé avec de nouveaux questionnements. À côté des nouveaux matériaux développés ces dernières années et qui permettent de nouvelles couleurs en façade et dans les aménagements intérieurs, on retrouve « les couleurs lumières » qui structurent les surfaces et créent des écrans de projection colorés. Ces écrans offrent au spectateur des images mouvantes dans une lumière en perpétuel

changement, jour et nuit. Dès lors, les discussions théoriques sur la question de la surface et de la couleur sont dépassées. Par évidence, la couleur est affirmée comme matériau de construction énonçant de nouveaux questionnements sur l'espace et le temps.

1.2.2. Les usages de la couleur noire en architecture

Contrairement à l'intérêt croissant pour la couleur dans l'architecture contemporaine, le noir a rarement trouvé une place dans l'histoire de l'architecture. L'emploi de la couleur noire dépend essentiellement des matériaux, des pigments et des teintes souvent d'origine naturelle. Cependant, la couleur en général, et le noir en particulier, ne s'emploie pas dans un projet conceptuel tel que l'architecture uniquement pour sa disponibilité dans un matériau. Sa présence n'est guère spontanée. Le noir peut être utilisé pour ses effets décoratifs, son esthétique et sa symbolique en tant que signe d'un statut social. Il sert à décorer un espace comme à communiquer des informations d'ordre symbolique ou fonctionnel. C'est la raison pour laquelle le choix de la couleur pour l'architecte est à la fois personnel et conventionnel à l'esthétique de son projet.

En dépit du nombre considérable de livres écrits au sujet de l'utilisation de la couleur comme élément de conception dans l'architecture, il est rare de trouver une référence à l'utilisation du noir et à ses qualités dans cette littérature. Lorsqu'ils existent, ces livres se limitent à des recueils d'illustrations de façades et de décoration d'intérieur des bâtiments.

Designing With Black : Architecture & Interiors (2013) de Stephen Crafti est l'un des exemples qui décrivent l'utilité de la présence du noir dans un projet architectural. Le noir peut être une solution à un problème d'implantation du bâtiment ou servir à camoufler une irrégularité, comme il peut être aussi un choix esthétique et culturel : « Le noir est un phénomène à la fois géographique et culturel » (2013: 13). En Nouvelle-Zélande, par exemple, les maisons en couleur noire sont un phénomène culturel. En association avec la fertilité de la végétation locale, le noir crée un cadre typique à la région en contraste avec la couleur blanche de ses maisons.

Par ailleurs, les écrits scientifiquement approfondis traitant du sujet de la couleur noire en architecture ne sont pas nombreux. Cependant, il est nécessaire de citer le livre de Darell Fields : *Architecture in Black : Theory, Space and Appearance* (2015) considéré comme une

référence philosophique et théorique pionnière dans la critique de l'architecture. L'auteur a exploré le sujet de l'architecture et de la race à partir de l'opposition de l'esthétique de Hegel et des outils de la sémiotique. De même, le site internet de l'architecte Zineb Andress Araaki est pertinent : on y trouve un extrait de son mémoire de fin d'études en architecture et philosophie. L'intitulé de son travail révèle la problématique qu'elle propose : *Et si le noir fabriquait l'architecture?* Ce qui nous paraît pertinent dans son travail est la manière avec laquelle elle aborde le noir. Elle s'est intéressée au noir comme une matière onirique dans la production architecturale et s'est demandé s'il pouvait être un élément moderne et fondateur de la création architecturale. Cependant, son approche est plus philosophique qu'architecturale et les exemples des architectures vêtues de noir n'ont été que brièvement mentionnés. De plus, aucune analyse approfondie n'a été amenée. Sur le même sujet, la revue *Exé* a publié un numéro spécial entièrement dédié à la couleur noire en architecture. Elle a exposé différents projets parmi lesquels l'extension du centre dramatique national de la Comédie de Béthune en France (2014) et la maison de la culture et la bibliothèque au Danemark (2015). Ces projets se rejoignent par leur couleur noire, qui apporte aux deux bâtiments une identité singulière dans leurs sites de construction. Mais ce qui est remarquable dans l'analyse de tous les projets qu'expose ce numéro est que la lumière est un élément fondamental pour leur lecture. Le noir et la lumière vont de pair, cette dernière apportant de la profondeur à la surface et, d'une manière plus développée, transforme le bâtiment en « une installation cinétique » (*Exé* 2015 : 86).

La présence du noir en tant que couleur dans l'architecture est courante. Nous pouvons la rencontrer aussi dans plusieurs exemples de constructions modernes, notamment chez Mies van der Rohe avec le projet du Westmount Square à Montréal (1967) ou le bâtiment du Crown Hall de l'Illinois Institute of Technology à Chicago (1940), deux projets qui se distinguent par l'emploi de l'acier noir à côté de la transparence du verre. La structure de ces bâtiments a été réalisée suivant une trame régulière d'acier noir enveloppé de verre, donnant au noir le rôle de structure dans les projets de Mies van der Rohe.

En outre, nous pouvons citer aussi le noir du Nara Centennial Hall au Japon, édifié par l'architecte japonais Arata Isozaki à l'occasion du centenaire de la ville de Nara. L'architecte voulait construire un monument symbolique de l'histoire de la ville qui a été la capitale du

Japon au 18^e siècle. Il a donc construit un édifice singulier, non seulement sur le plan de la technicité, mais aussi de sa grandeur et de son esthétique.



Figure 1. Photographie : Nara Centennial Hall, 2 juin 2007, Japan. cc user : Amagase.

L'édifice ressemble à un sous-marin par sa forme et à un temple par sa couleur noire. Les murs extérieurs du bâtiment sont recouverts de carreaux gris foncé tels que ceux qui couvrent les temples, donnant en conséquence une image symbolique du sacré. Nous pouvons dire que le noir, dans ce projet, est porteur de discours et d'image symbolique.

D'après ce qui précède, on peut lire le noir comme un matériau pigmenté associé à une œuvre architecturale. Il peut envelopper une forme ou structurer un bâtiment, mais il peut aussi figurer comme une neutralité ou une absence de couleur, c'est-à-dire identifier le noir dans l'ombre des formes ou l'obscurité de la nuit. Tout particulièrement dans les travaux de l'architecte japonais Tadao Andō qui se caractérisent par leurs ombres comme éléments concepteurs qui résultent de l'emploi du béton brut. L'architecte est connu pour sa prédilection pour le béton¹² dans la plupart de ses constructions, non pour son amour du caractère massif et

¹² A propos de l'histoire du développement du béton comme élément esthétique dans l'architecture, nous citons l'ouvrage de Siegfried Giedon *Construire en France en fer en béton*.

lourd de cette matière, mais plutôt pour sa pureté et sa neutralité. Il trouve dans cette matière un moyen d'exprimer un jeu de lumière naturelle et d'ombre. Voici ce qu'il en dit :

Je ne cherche pas à atteindre l'essence de la matière elle-même, mais à l'utiliser au service de l'espace. En attirant la lumière, l'espace paisible et froid, entouré d'éléments architecturaux parachevés, se libère pour devenir un espace de transparence et de douceur dépassant l'intention de la matière; faisant un avec l'être humain, il devient un espace vivant. Alors les murs ne sont plus perçus dans leur matérialité et seul demeure, dans la perception corporelle de l'individu, l'espace environnant (Andō, Nussaume et Cheval 2014: 132).

Nous pensons que l'existence du noir dans l'architecture de Tadao Andō est en partie le résultat de l'abandon de la couleur dans ses projets à la faveur du concept de son œuvre. Selon ses propos, il a toujours cherché à offrir une architecture d'expérience et de cogitation à travers le mouvement de l'ombre dans l'espace, au fil des heures de la journée et des saisons.

En réalité, construire l'architecture avec l'ombre est un genre connu depuis le 18^e siècle, particulièrement avec les monuments funéraires de l'architecte Étienne-Louis Boullée. Ce genre se caractérise par l'agencement des masses d'ombres dans un espace lui-même dépourvu de lumière, ce qui crée finalement « une surface plane, nue et dépouillée, d'une matière absorbant la lumière, absolument dénuée de détails et dont la décoration est formée par un tableau d'ombres dessiné par des ombres encore plus sombres » (Boullée et Montclos 1968). Le Cénotaphe de Newton est, à notre avis, l'exemple le plus paradoxal à évoquer dans un travail qui traite de la couleur en architecture, puisque son architecture rend hommage au physicien-théoricien des couleurs et de la lumière est noire.

L'auteur parle de l'époque effervescente de la création architecturale française où l'architecture moderne devenue un mouvement légitime. Il définit le béton armé comme une conception de « laboratoire », un fait humain caractéristique du développement scientifique de son époque et de son avenir. Parmi les pionniers de cette époque, Giedion nomme Auguste Perret, le premier architecte constructeur qui a tenté d'introduire le béton comme élément esthétique dans l'habitation. Cette approche a été qualifiée par Giedion d'« œuvre visionnaire [qui] contient en germe l'évolution future » (Giedon 2000 : 83).

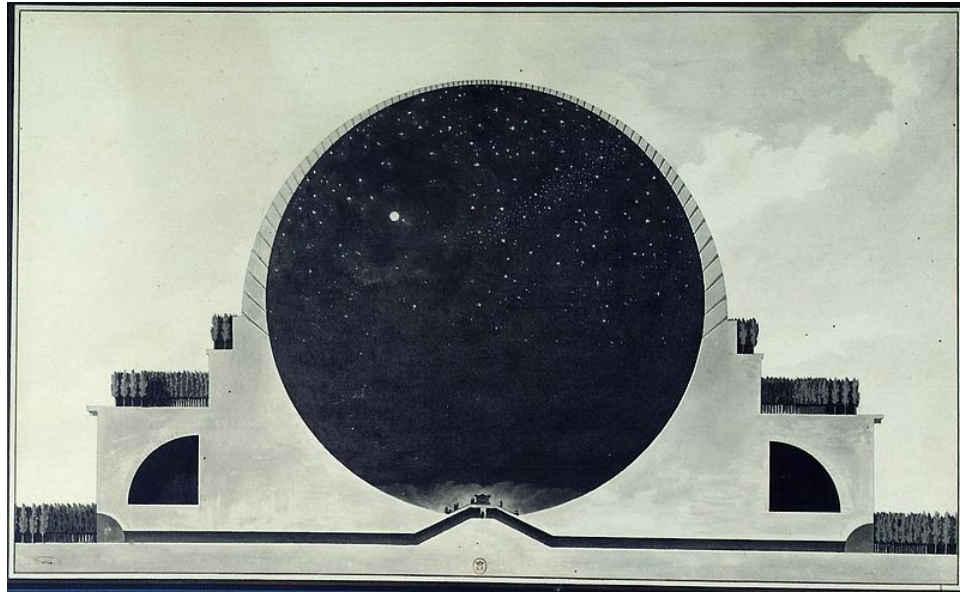


Figure 2. Cénotaphe de Newton : coupe, représentation de jour avec effet intérieur de nuit. Étienne-Louis Boullée, 1784. Technique Dessin au lavis, en couleur. Source : Bibliothèque nationale de France. Consulté le 13 mars 2016.

Daté de 1784, le Cénotaphe représente une salle monumentale circulaire « d'une nuit pure » (Boullée et Montclos 1968) éclairée au centre par une sphère sous laquelle se tient un tombeau. Dans son livre *Architecture : essai sur l'art*, il définit les notions de l'espace en relation avec l'être humain. Il énonce :

Quand le vide pousse la masse hors de son chemin, c'est l'espace. Quand l'espace vous encercle, c'est à l'intérieur. Quand vous pouvez imaginer être encerclé et à l'intérieur, c'est de l'architecture. La masse retenue est percée de 1000 trous. Il reflète les étoiles et le ciel. Imaginez maintenant le ciel à mille yeux qui regardent sans voir. C'est vous encerclé par l'absence (Boullée et Montclos 1968).

Chez Boullée, la noirceur de l'ombre est synonyme d'absence et d'une connotation purement métaphorique. Pour répondre à la question du rapport entre la couleur noire de la nuit et Newton, il disait : « C'était dans le séjour de l'immortalité, c'était dans le ciel que je voulais placer Newton » (1968 : 26).

Au terme de cette section, nous pouvons constater que l'architecture est une terre d'expérience pour toute nouvelle réflexion propre à la couleur, notamment la noire qui, grâce à son emploi dans différents projets, a adopté de nouvelles formes d'expression. Cette apparition a dépassé le cadre de la présence figurale et a adopté une attitude perceptive dans les projets

de Jean Nouvel. Ainsi on ne voit plus le noir comme étant un pigment coloré, mais on le perçoit comme une matière de construction architecturale. On peut donc dire que le noir a développé une certaine autonomie et qu'il peut finir par être le concept de l'œuvre architecturale.

2. L'EXPRESSION du noir dans l'univers de Jean Nouvel



Figure 3. Photographie : Christopher Ohmeyer, Jean Nouvel, 2009, Vienne. cc Christopher Ohmeyer.

Jean Nouvel (1945) est un architecte français diplômé de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux en 1964 et de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris en 1972. Au début de sa carrière, il a assisté Claude Parent et Paul Virilio, ensuite il a fondé sa propre agence en 1970 en collaboration avec François Seigneur. Puis en 1994, il a ouvert son cabinet : Ateliers Jean Nouvel. Entretemps, il a collaboré avec plusieurs groupes ou associés tels qu'Architecture Studio, Archigroup et Pierre Soria.¹³

Tout au long de notre recherche, nous avons constaté que la relation de Jean Nouvel avec la couleur noire n'était pas consacrée strictement à l'architecture. C'est une couleur qui l'habite de la tête au pied. Son site internet officiel est en noir et la plupart des livres consacrés à sa personne ont une couverture noire. Les planches graphiques représentant ses projets dans

¹³ Source site officiel de Jean Nouvel, <http://www.jeannouvel.com/jean-nouvel/> consulté le 13 Avril 2017.

les concours sont aussi en noir, au point de soupçonner que tout ce que Jean Nouvel touche devient noir.

Nous avons décrit au premier chapitre, en nous appuyant sur les écrits de Michel Pastoureau, les caractéristiques de la couleur noire et sa symbolique à travers l'histoire. Ceci nous aidera à comprendre le rapport entre la couleur noire et Nouvel. En appliquant un parallèle entre les circonstances sociohistoriques en France et les débuts professionnels de l'architecte, nous pourrons, éventuellement, comprendre comment Jean Nouvel a adopté cette couleur, pour ensuite l'analyser sur trois niveaux : tout d'abord comme une signature de son apparence vestimentaire, ensuite comme une signature graphique dans les concours et, finalement, comme une singularité architecturale.

2.1. Une identité architecturale

Ses réalisations en France comme à l'étranger font de Jean Nouvel un architecte de renommée internationale, couronné notamment par le Prix Pritzker en 2008. Parmi ses réalisations les plus considérables à l'échelle nationale, nous pouvons citer : l'Institut du monde arabe (1987) à Paris; le centre international de congrès de Tours (1994); le palais de justice de Nantes (2000) et le Musée du quai Branly (2006) à Paris. À l'échelle internationale, on peut citer à titre d'exemples la Tour Agbar (2005) à Barcelone, le Palais de la culture et des congrès (1998) en Suisse et la tour Dentsu Building (2002) à Tokyo¹⁴. Grâce à ses succès, il est désormais l'architecte le plus médiatisé sur la scène architecturale française. Plusieurs auteurs lui ont consacré des ouvrages, des interviews, des films documentaires et des numéros spéciaux de magazines d'architecture. Pourtant, malgré la dominance de la couleur noire dans sa production architecturale et dans cette panoplie de références littéraires, nous n'avons trouvé aucun écrit sur l'usage de la couleur noire par Jean Nouvel, ni aucun commentaire de sa part sur le rôle de la couleur noire dans ses projets. À la suite de ce constat, nous analyserons tout d'abord la présence du noir dans l'univers personnel de Jean Nouvel en le situant dans son contexte historique, avant d'approfondir la recherche concernant son rôle dans l'architecture.

¹⁴ Source: https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Nouvel, consulté le 13 Avril 2017.

Il est important, à notre avis, d'en savoir davantage sur la situation, les conditions et l'époque où s'effectue l'émergence de Jean Nouvel sur la scène architecturale française.

2.1.1. Contexte historique

L'ouvrage du sociologue Jean-Louis Violeau (2010), *Les architectes et mai 68*, donne une idée de l'impact du mouvement social de « Mai 68 » notamment sur le système d'enseignement, mais aussi sur le domaine de l'architecture. « Mai 68 » est un mouvement de libéralisation et de décentralisation qui a profondément modifié la société française, où l'architecture a connu des bouleversements majeurs dans son corps enseignant. Le système de la formation des étudiants en architecture, précisément à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), va éclater après « Mai 68 » en plusieurs unités pédagogiques, dans la capitale comme en province. Ce bouleversement s'est accompagné d'une nouvelle vision de l'« architecte-intellectuel » qui s'oppose à la vision traditionnelle de l'« architecte-artiste ». Ceci s'est traduit par l'instauration des sciences sociales dans l'enseignement. Il n'est plus question de former des architectes dont le métier serait de construire des bâtiments suivant des conventions et des règles prédéfinies, mais plutôt des architectes qui pensent la ville moderne. Au même moment, alors qu'il est étudiant, Jean Nouvel est au cœur de cette contestation qui a forgé en lui l'esprit d'un révolté dans son domaine. Dès ses débuts, il tient une position militante sur la scène architecturale en France. Il conteste la Charte d'Athènes¹⁵ en cofondant le mouvement « Mars 76 ». Il a aussi contré l'ordre des architectes en créant le Syndicat de l'architecture en 1978. Il a été à l'encontre de la démolition des usines Renault en présidant l'Association pour la mutation de l'Ile Seguin. Jean Nouvel a toujours figuré en tant qu'acteur important des questions politiques qui touchent l'architecture en France.

Jean-Louis Violeau a aussi consacré, en 2015, un ouvrage de deux tomes à Jean Nouvel. Le premier est intitulé *Prince Jean, tome 1 : En pleine lumière* (2015), tandis que le second porte le titre de *Prince Jean, tome 2 : Le côté obscur* (2015). L'auteur souligne

¹⁵ La Charte d'Athènes est l'aboutissement du Congrès international d'architecture moderne en 1933 autour du sujet de la planification et la construction de la ville moderne, sous le thème de « la ville fonctionnelle ». Pour plus de détails, nous vous invitons à consulter (Le Corbusier, Giraudoux 1957 : 242).

principalement les caractéristiques de Jean Nouvel en tant qu'architecte de la scène culturelle architecturale française. Il précise que la rébellion est son principal ressort, dans ses pensées comme dans sa créativité, qu'il est aussi polémique envers l'architecture « archaïque » dont la définition se limite au jeu savant et correct de ses volumes. Jean Nouvel est présenté comme un militant social qui mène un combat contre le système de valeurs trop introverties et les idéologies ancestrales du « beau » en architecture. Affichant ainsi le statut d'une autre architecture, en rupture avec les canons techniques et spatiaux, car l'important dans celle-ci est le pouvoir de « parler, critiquer, initier, dénoncer, interroger » (Violeau 2015b : 13). Jean-Louis Violeau a présenté Jean Nouvel d'un point de vue socioculturel, mais il n'a pas examiné ses projets architecturaux. Par conséquent, la question de la couleur n'a pas été soulevée, ce qui nous incite à combler ce manque, en apportant une interprétation sociologique à la présence du noir dans le monde de Jean Nouvel. Pour le faire, nous nous sommes penchées, encore une fois, sur l'ouvrage de Michel Pastoureau *Noir : Histoire d'une couleur*, dans lequel il explique que le noir est une couleur radicale, presque agressive, souvent utilisée lors des protestations et manifestations diverses. Elle a été souvent utilisée comme un élément symbolique relié à une révolution ou à une contestation, notamment en France dans les années 1970. Parmi ces révolutions vêtues de la couleur noire figure le mouvement de « Mai 68 » qui a été considéré comme le plus important de l'histoire de la France du 20^e siècle. Il a marqué une rupture caractérisée par une révolte, notamment de la nouvelle génération et plus précisément des étudiants dont Jean Nouvel faisait partie. Il a été au cœur de la réforme universitaire, notamment celle des Beaux-Arts. Si, nous ne pouvons pas affirmer qu'il a adopté cette couleur depuis sa jeunesse, nous pouvons suggérer que l'attitude de révolte associée à la couleur noire l'a accompagné dans sa façon de se présenter et, peut-être plus encore, de produire l'architecture. Ce point de vue est confirmé par l'ouvrage de François Chaslin intitulé *Jean Nouvel, critiques* (2008). Ce recueil d'articles propose plusieurs analyses critiques de ses projets, dont la plus pertinente pour notre étude est celle de Michel Albin « Jean Nouvel, l'homme qui voudrait pétrifier les instants ». Cet article rejoint les propos de Violeau quant au caractère combatif et rebelle de Jean Nouvel qui a eu une influence sur sa production architecturale au début de sa carrière. Il nous confirme qu'« il [Nouvel] se mit alors, en pleine période postmoderne, à construire des édifices chargés de sens, le plus souvent en réaction polémique aux situations auxquelles ils étaient confrontés » (Albin 1999 : 71). À cette période,

Jean Nouvel était emporté par le militarisme culturel, social et politique coloré de drapeaux et d'emblèmes noirs. Dans cette image, le noir est la couleur qui traduit la diffusion des idées nouvelles de la jeunesse révoltée. À cette fin nous vient l'idée de tisser un lien entre la symbolique sociale de la couleur noire dans les années 1970 en France et son influence sur un jeune architecte emporté par la fougue de la révolution sociale et architecturale la plus importante de son ère. Nous voyons, chez Jean Nouvel, un exemple pertinent pour étudier l'influence de la couleur noire, non seulement sur son apparence, mais aussi sur sa production architecturale. Il se distingue par l'omniprésence du noir dans son monde, principalement sur trois plans : l'apparence vestimentaire, la représentation graphique et la production architecturale.

2.1.2. Une signature d'apparence

Depuis les années 1960, des liens symboliques sont créés autour de la couleur noire dans les groupements sociaux. Le noir apparaît dans les mouvements contestataires, chez les groupes musicaux tels que les punks en Angleterre ou le groupe métal « Marilyn Manson » aux États-Unis. On peut évoquer aussi la subculture des « Blousons noirs » des années 1960 en France. Tous ces phénomènes sociaux ont utilisé le noir dans leur apparence vestimentaire comme moyen de contestation et de révolution dans la société. Le noir est pour eux une sorte de théâtralité corporelle et un rituel vestimentaire, il est aussi une signature d'appartenance et de communication collective. Ainsi, nous pensons que Jean Nouvel a peut-être adopté cette couleur pour ces caractères distinctifs et qu'il a choisi le noir comme signature d'apparence vestimentaire.

Depuis les années 1980, Jean Nouvel apparaît régulièrement vêtu de noir, de la tête aux pieds. Nous pensons que choisir de s'habiller chaque jour de la même couleur n'est pas un acte spontané ou superficiel. L'habit est un premier signe de communication avec les autres. De plus, il construit notre identité et, par extension, notre image. notre choix de tenue ou de couleur parle aussi de notre état d'esprit et de notre réalité intime. De ce fait, nous nous demandons si ce choix vestimentaire est un premier signe d'affirmation, comme le disait Odile Fillon dans l'introduction de son film *Jean Nouvel, les traits de l'architecte* : « un noir éclatant, une sorte de manifeste » (Fillon 2008: 7 min), ou est-ce un simple choix esthétique?

Nous savons pertinemment que le noir porte en lui diverses significations. Il symbolise les valeurs les plus ambiguës. Nous l'avons vu représenter les rebelles, mais en même temps les hommes du pouvoir (juges, magistrats, avocats, etc.) et, par contraste, les détenus. Sur le même registre, on le reconnaît aussi comme couleur de chic et de raffinement, notamment avec « la petite robe noire » de Coco Chanel, symbolisant l'élégance et la liberté de la femme moderne des années d'après-guerre en France. En réalité, au cours du 20^e siècle, le noir est devenu une couleur parfaitement moderne, valeur qui perdure encore de nos jours. Aujourd'hui, le noir nous envahit. Il est présent dans l'architecture, la mode et le design. Son attirance a su convaincre divers artistes de l'adopter comme couleur d'apparence, comme Jean Nouvel. Michel Pastoureau nous confirme que « dans une manifestation réunissant stylistes et modistes [...] l'observateur [...] est frappé par l'omniprésence du noir : toutes les femmes, absolument toutes, sont vêtues de cette couleur, sauf quelques hommes osent parfois les couleurs vives » (Pastoureau 2008: 189). Et il ajoute « Le noir du design n'est ni le noir princier et luxueux des siècles précédents, ni le noir sale et misérable des grandes villes industrielles ; c'est un noir à la fois sobre et raffiné, élégant et fonctionnel, joyeux et lumineux, bref un noir moderne » (2008: 36). C'est ainsi que l'ouvrage de Rau Cordula *Why Do Architects Wear Black* (Cordula 2009) est apparu comme une réponse au total *look* noir des architectes. L'ouvrage nous livre des réponses, à travers la vision de certains architectes autour de la question : pourquoi les architectes s'habillent-ils en noir? Nous pouvons répartir les réponses qui ont été soulevées en deux catégories. La première présente celles qui sont réfléchies et profondes de sens, tandis que, la deuxième inclut les réponses qui sont impulsives et spontanées. Parmi les plus intéressantes de la deuxième catégorie, citons celle de Lucas Young qui nous apparaît récapitulative : « Because they want to appear neutral face to face with space and colour. Because they could be afraid of colours. Because black seems to be the colour of intelligent people. I don't really wear black but may be because only with black one can wear white... the color of holiness » (Cordula 2009: 38)¹⁶. Le reste des architectes se partagent entre ceux qui voient le noir comme une phobie des couleurs, par peur de se

¹⁶ Je traduis : Parce qu'ils veulent paraître neutres face à face avec l'espace et la couleur. Parce qu'ils pourraient avoir peur des couleurs. Parce que le noir semble être la couleur des gens intelligents. Je ne porte pas vraiment de noir, mais peut-être parce que seul le noir peut porter du blanc... la couleur de la sainteté.

tromper, ceux qui y voient une manière de disparaître dans l'espace et ceux qui perçoivent dans le noir la couleur de l'intuition et de la créativité qui se combine à toutes les autres couleurs. En revanche, Jean Nouvel ne figure pas parmi les architectes interrogés dans ce livre, mais nous avons pu extraire sa réponse du film documentaire *Jean Nouvel, les traits de l'architecte* d'Odile Fillon dans lequel il affirme que le noir :

... est une vision esthétique, c'est une vision liée à l'image de ma personne d'abord, en l'occurrence, puisque j'ai toujours eu un certain goût pour l'abstraction. Je considère que c'est une façon de résoudre différents problèmes, en particulier ceux qui sont liés à la silhouette (plaisanterie). Le noir aussi je l'aime beaucoup parce que pour moi c'est la couleur de la nuit, c'est aussi dans la lumière, quelque chose qui joue en contraste, c'est une position assez radicale (Fillon 2008 : 49 min).



Figure 4. Photographie : Samuel B. Blatchley, Jean Nouvel, Paris, Émissions : Hors-champs du 23 mai 2016 © Samuel B. Blatchley. Source : www.franceculture.fr

Nous pouvons déduire que Jean Nouvel aime le noir parce qu'il répond principalement à l'image qu'il veut construire de lui. Être en noir signifie être abstrait, profond et mystérieux. Ceci correspond à l'image idéale de « l'architecte-intellectuel » que Jean-Louis Violeau nous a présentée comme principal objectif de la réforme d'enseignement des architectes en « Mai 68 ». Cette image est celle d'un homme énigmatique, tant dans ses idées que dans ses constructions. Toutefois, l'analyse psychologique des docteurs Catherine Joubert et Sarah Sterne concernant la fixité de la couleur dans la tenue vestimentaire (2005) montre une autre

réalité. Dans leur livre, *Déshabillez-moi : psychanalyse des comportements vestimentaires*, elles confirment que ce comportement est en relation avec l'image de soi et qu'il exprime une certaine « identité vacillante », car le fait de garder la même image et de ne pas oser la modifier est une façon de renforcer cette identité fragile et sensible. Par ailleurs, il est reconnu que cette sensibilité est considérée comme un atout pour les artistes. Autrement dit, elle est un conditionnement dans leur production artistique. De ce fait, peut-on parler d'une certaine contamination entre l'apparence vestimentaire de Jean Nouvel et sa production architecturale?

Le parallélisme entre l'apparence de l'artiste et sa production a été évoqué par Alistair O'Neill dans son livre *London After a Fashion* (2007). L'auteur a analysé la manifestation de la mode dans la vie urbaine et culturelle moderne à Londres. Il a exposé les différentes figures d'apparence de la mode dans la production artistique, entre autres Francis Bacon. Une anecdote raconte que ce dernier portait une veste imprégnée de sa peinture après l'avoir posée volontairement sur l'un de ses tableaux, dans son atelier, avant qu'il soit sec. Cette attitude montre à quel point il était important pour l'artiste de porter les traces de sa production et ceci de manière consciente ou inconsciente. D'après O'Neill, cet acte décrypte au premier degré le mépris des formalités des apparences et, au second degré, une démonstration de l'artiste qui imprègne son habit de la matérialité de son studio (O'Neill 2007: 11). Ceci nous montre que l'apparence de l'artiste est quelque part contaminée par sa production artistique, notamment lorsque cette contamination est d'ordre conceptuel. Quant à Jean Nouvel, il est un architecte qui opère avec des outils différents de ceux d'un artiste peintre tel que Francis Bacon. Toutefois, la différence entre les deux ne nous empêche pas de considérer que l'architecte est aussi un artiste qui peut habiter par la matérialité de sa production. En pensant au noir comme la couleur contestataire qui traduit la pensée d'un jeune architecte révolté, on admettra certainement que sa présence est une matérialité qui influence aussi bien son apparence que sa production architecturale.

Comme nous l'avons vu précédemment, Jean Nouvel affirme que le noir est une vision esthétique. En prenant ses propos en considération, nous admettrons que le noir se présente sous la forme d'un concept et, par conséquent, la réponse à la question de la contamination de l'apparence physique de l'architecte par sa production artistique serait un « oui » radical. Nous croyons que Jean Nouvel se montre en noir à l'image de son caractère et de son architecture.

Ses habits imprègnent la matérialité de son architecture et, parallèlement, son architecture reflète son image. Il a choisi d'exprimer son goût de l'abstraction par la couleur noire. Par ailleurs, l'idée de l'abstraction dans son architecture n'est pas une hypothèse nouvelle. L'architecte Marco Thabet l'a soulevée dans sa thèse *L'idée de l'abstraction dans l'architecture, Rem Koolhaas et Jean Nouvel*, sans toutefois évoquer la couleur qui peut illustrer l'abstraction dans les travaux de Jean Nouvel. Celui-ci assume le noir comme un mode de représentation vestimentaire, mais aussi de communication. Notons que le vêtement a souvent été considéré par les sociologues comme un objet de communication et un langage culturel¹⁷. Et Jean Nouvel a su l'employer comme image de marque et manière de se distinguer sur la scène architecturale à son époque. Rappelons que nous explorerons, tout particulièrement dans ce mémoire, l'idée de la présence du noir dans l'architecture de Jean Nouvel. Dans cette perspective, nous allons commencer par examiner le tout premier aspect de l'apparence du noir dans son architecture, soit celui de la représentation graphique d'un projet.

2.1.3. Une signature graphique

Toute conception d'un projet architectural commence par une idée. Cette dernière est traduite sous forme de dessin, que ce soit une esquisse de recherche ou un dessin technique : plans, coupes, élévations. Selon l'idée du projet, l'architecte choisit la façon la plus adéquate de présenter son travail. Par exemple, une perspective en couleur sera la manière la plus efficace pour expliquer au client la volumétrie de son habitat ou l'agencement des espaces. Le choix du mode de représentation graphique est considérablement important dans la réussite d'un projet, notamment dans un concours. Les premières apparitions de la couleur noire dans l'architecture de Jean Nouvel sont, justement, observées dans ses planches graphiques, dont les dessins techniques et les perspectives d'ambiance. Ce noir accompagne le projet jusqu'à la

¹⁷ Je mentionne ici un entretien avec Roland Barthes, datant de 1967, qui identifie des objets de communication, notamment le vêtement : « Le vêtement est l'un de ces objets de communication, comme la nourriture, les gestes, les comportements, la conversation, que j'ai toujours eu une joie profonde à interroger parce que, d'une part, ils possèdent une existence quotidienne et représentent pour moi une possibilité de connaissance de moi-même au niveau le plus immédiat, car je m'y investis dans ma vie propre, et parce que, d'autre part, ils possèdent une existence intellectuelle et s'offrent à une analyse systématique par des moyens formels » (Barthes cité par Burgelin 1996 : 4).

médiatisation, que ce soit sur le site officiel de l'atelier de l'architecte ou dans les ouvrages qui portent son nom.

L'apparition du noir dans les planches graphiques de Jean Nouvel a été observée principalement au cours de sa participation à des concours, lors desquels il s'est distingué par des dessins sombres et obscurs. Parmi tous les concours de l'histoire professionnelle de Jean Nouvel, celui de l'Opéra de Tokyo (1986) a été l'un des plus marquants.



Figure 5. Dessin en perspective : François Seigneur, Vincent Laffont, Bruno Borriane, concours : Opéra de Tokyo (1986). Photo © Quentin Bertoux. Source www.jeannouvel.com

Le projet devait se situer au Japon, cependant non-lauréat, il n'a jamais été réalisé. Le projet a été présenté avec un graphisme particulier, montrant des perspectives obscures et mystérieuses. Les représentations graphiques étaient très développées, avec un souci du détail et de la mise en place d'une ambiance graphique très recherchée. Le bâtiment a été présenté tel un monument, montrant des hauteurs impressionnantes, sectionné par les circulations et les grandes ouvertures. Tout devait être noir brillant, du sol au plafond, de l'intérieur à l'extérieur, même le ciel devait s'y refléter en noir. Il devait présenter trois différentes salles de spectacles,

visibles depuis le grand hall comme étant des éléments de couleur dorée, suspendus dans le vide ou accrochés au plafond. L'alliance entre la brillance du noir et le doré devait créer une ambiance luxueuse et raffinée pour le bâtiment. Rappelons, par la même occasion, que ces deux couleurs sont traditionnelles au Japon. À notre avis, ce choix de l'architecte a été un moyen de se rapprocher de la culture japonaise et de séduire les membres du jury. Ainsi, dans ce projet, nous considérons le noir à titre de médium de communication et de signature au-delà de la règle de l'anonymat des concours.

Dans les concours du marché public français à partir des années 1980, la règle de l'anonymat est devenue primordiale. Comme les architectes participants deviennent plus nombreux, la compétitivité est par la suite beaucoup plus dure, puisque le seul moyen de réussir passe par leurs planches graphiques représentant le projet ainsi qu'un discours explicatif écrit sous la forme d'un commentaire. Face à cette compétitivité, les architectes ont su s'adapter et trouver des moyens de se distinguer, d'une part lors des concours et, d'une autre part, avec leurs dossiers de références. Ceci a poussé certains architectes à adopter de nouveaux styles de représentation graphique. Jean Nouvel est l'un de ceux qui ont voulu se distinguer devant les jurys. Il a ainsi utilisé la couleur noire soit comme support pour ses planches de dessins, soit comme couleur dominante d'un projet. En naviguant sur le site internet des Ateliers de Jean Nouvel, nous avons constaté que la plupart des dossiers graphiques représentant sa participation à des concours et des dossiers graphiques de construction étaient dessinés en noir. En effet, le noir devient un premier signe de reconnaissance de ses projets. Dessiner des plans avec des lignes blanches sur un fond noir semble devenir une signature graphique de l'architecte. Par ailleurs, le travail de recherche de Céline Drozd, *Les représentations langagières et iconographiques des ambiances architecturales* (2011) montre l'intention des architectes d'utiliser les représentations graphiques afin de donner une dimension supplémentaire à leurs bâtisses et de créer des espaces évocateurs de sensations et d'émotions.

Dans le but de communiquer, Jean Nouvel a choisi le noir pour traduire la diffusion de ses nouvelles idées. Ceci se rapproche considérablement de l'image de la couleur noire dans les années 1970 en France et nous rappelle sa symbolique rebelle et révoltée dans les manifestations des jeunes étudiants dont Jean Nouvel faisait partie. C'est pourquoi nous

pensons que l'obsession pour une telle couleur peut être traduite comme un héritage culturel, dont le principal effet est le surgissement de la couleur noire dans la palette de l'architecte. À notre sens, une telle affection peut nuire au projet. En d'autres termes, la représentation graphique peut dominer la représentation du concept du projet en lui-même. On se retrouve si fasciné par les images et les photos de la maquette que ce qui compte n'est plus la faisabilité du projet ou les détails ou même le programme, mais plutôt cette image séduisante. C'est une présentation, disons poétique, et presque utopique, loin des contraintes réelles liées au projet.

2.2. La singularité architecturale

D'après ce qui précède, le noir nous apparaît comme un signe d'affirmation chez l'architecte, autrement dit telle une signature. Comme pour toute signature, la singularité s'aligne. À la fin du premier chapitre, nous avons vu que la présence du noir dans l'architecture moderne n'est pas une nouveauté. Plusieurs architectes ont utilisé le noir de différentes manières et ils étaient, la plupart du temps, fidèles à leurs approches dans chaque projet, que ce soit Tadao Andō, à qui on reconnaît toujours l'association du noir au béton, ou Mies van der Rohe qui a été fidèle à l'emploi de l'acier noir dans la structure de ses bâtiments. Bien que le noir avec Jean Nouvel soit particulièrement variable, selon chaque emploi, il apporte son caractère polysémique. Ce qui nous semble intéressant dans son utilisation de la couleur noire est l'ambiguïté avec laquelle elle est employée dans différents projets. Le noir pour lui serait une couleur universelle qui s'adapte, d'une manière ou d'une autre, à tous ses projets. Il figure comme une couleur dans le centre culturel Onyx en France (1987), ou bien il se charge d'une valeur symbolique dans le palais de justice de Nantes (2000), ou bien encore il mute vers l'immatérialité dans le projet de la Fondation Cartier à Paris (1994). Les projets de Jean Nouvel, à dominance noire, sont nombreux. Nous tenterons dans cette partie de présenter les plus importants d'entre eux, pour ensuite analyser plus profondément ceux qui nous ont été accessibles et qui sont percutants par leurs matières noires.

En survolant le site Web des Ateliers Jean Nouvel, jusqu'à sa refonte récente, le noir nous captait¹⁸. Constat d'omniprésence, d'abord dans la page d'accueil en noir, ensuite dans les planches de dessins et des perspectives d'ambiances en noir et, finalement, dans les projets en noir. L'architecte a une manière singulière d'envisager la couleur dans ses projets. Par moment, il est difficile de nommer la couleur du projet. L'impression qui se dégage est de voir plutôt des images colorées que des couleurs. D'ailleurs, Sophie Roulet le confirme dans un chapitre consacré à Jean Nouvel : « Monochrome, diffracted, luminous and moving, the use of colour in Jean Nouvel's work is inseparable from the image - in every sense of the word - that his architecture refers to. Whether allegorical or symbolic » (Jong et coll. 2015: 53).¹⁹ Par ailleurs, lorsqu'il s'agit du noir, aucun doute ne s'immisce pour admettre sa puissance figurale et son interpellation de nos sens. Le noir en architecture est plus remarquable que les autres couleurs. Il est imposant et sa présence intrigue le regard du passant. Il apporte à l'architecture ses valeurs paradoxales aussi bien que polysémiques. Dans ce cas, allons-nous retenir l'hypothèse de considérer le noir comme la couleur qui traduit les idées percutantes de Jean Nouvel ou bien doit-elle être envisagée pour d'autres raisons?

2.2.1. Centre culturel Onyx (1988)

Après le concours de l'opéra de Tokyo, l'architecte Jean Nouvel a continué à concevoir une architecture où la couleur noire est dominante. Deux années après, il a construit le centre culturel Onyx entièrement en noir, dans la ville de Saint-Herblain en France. Il s'agit d'un demi-cube entièrement noir avec une façade aveugle au cours de la journée et illuminée le soir. À l'extérieur, le bâtiment ressemble à une boîte de béton noire enveloppée par un caillebotis noir. De même, à l'intérieur, l'architecte a gardé le noir en ajoutant des touches de rouge en guise de signalisation.

¹⁸ Le 1er novembre 2017, le site officiel AJN (www.jeannouvel.com) a subi des modifications sur le plan du design et de la structure. La page d'accueil précédemment noire, avec le nom de l'architecte, écrit en rouge, a été remplacée par un diaporama des projets. De même, les fiches des projets sont écrites d'une typographie noire sur fond blanc, contrairement à la version précédente où la typographie était blanche et le fond noir.

¹⁹ Je traduis : « Monochrome, diffractée, lumineuse et mouvante, l'utilisation de la couleur dans l'œuvre de Jean Nouvel est inséparable de l'image — dans tous les sens du terme — que son architecture renvoie à l'allégorie ou au symbolisme ».

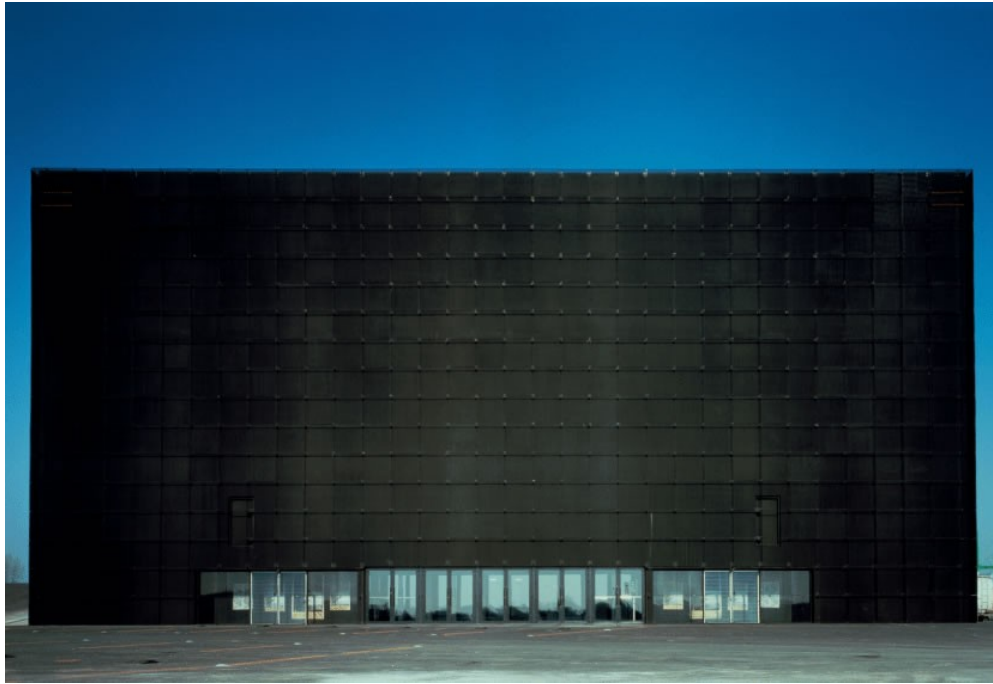


Figure 6. Photographie : Georges Fessy, Onyx, Centre culturel, Saint-Herblain, France 1988. © Georges Fessy, for Architecture & Cie / Hubert Tonka, Les Éditions du Demi-cercle, spring 1990.

Nous pensons que la présence du noir dans cet exemple est percutante et énigmatique à la fois. Il nous apparaît que la bâtisse est là pour annoncer sa couleur plus que son programme. Aucun signe ne désigne la vocation culturelle du bâtiment, alors que nous sommes habitués à distinguer l'aspect culturel des bâtiments par leurs éléments architecturaux classiques. Cependant, il se dresse comme une installation d'art contemporain qui agit sur le spectateur, en communication avec son espace. L'origine de cette image provient des photographies du projet, car la plupart des photos du centre sont prises d'un champ de vision large au milieu d'un immense parc de stationnement. Il semble que le spectacle est déjà assuré par le bâtiment tel qu'il est présenté. Au sujet du site du projet, Jean Nouvel a d'ailleurs marqué son mépris en disant que « La place de la culture parachutée dans une de ces zones commerciales[...] attestent aujourd'hui du dynamisme d'une ville : une incongruité » (Goulet et coll. 1994: 58).

Nous sommes persuadées que Jean Nouvel, comme tout architecte, était en mesure d'apporter une solution à cette contrainte pour accomplir sa tâche. Cette réponse, pour nous, se résume dans la présence de la couleur noire. La simplicité de la forme et son unicité noire accordent au bâtiment une présence solitaire et mystérieuse qui intrigue les passants. Ainsi

Jean Nouvel décrit l'Onyx dans une note accompagnant les photos du projet sur son site internet :

Le volume du Centre Culturel s'élève à partir du stationnement, contrastant avec son site : il est cubique, compact, dense et épais. Il n'y a pas d'élément comparatif avec les immeubles environnants, ni dans l'échelle ni dans le volume. Il habite le stationnement sans en être une partie intégrante. Il est noir, mais lumineux et aux angles nets. L'épaisseur du bâtiment est rendue par l'épaisseur de son obscurité et apparaît comme un bloc monochrome. (Nouvel 1988 : 1)

D'après la description de l'architecte, nous constatons qu'il veut justement insister sur la singularité de son projet. Il parle de sa particularité dans son environnement architectural, ainsi que dans son site d'implantation par le fait de sa couleur noire qui lui donne son aspect dense et épais. En d'autres termes, il crée un édifice singulier qui se détache de son environnement pour être unique. Pour les mêmes raisons, le noir a été adopté dans un autre projet qui présente les mêmes contraintes géographiques : l'usine et le siège social de Poulain à Blois. À cause de son implantation dans une zone industrielle, Jean Nouvel a choisi, encore une fois, la couleur noire pour dévoiler son architecture en contraste avec son cadre urbain. À la manière du centre culturel Onyx, le noir de l'usine Poulain transforme l'architecture en une installation d'art inspirée du *land art*, en raison de son interférence avec l'immense gazon qui l'entoure. À un premier niveau d'analyse, le noir se présente comme une solution à la contrainte de l'implantation du projet. Nous avons vu, dans les deux cas précédents, que le site du projet forme une contrainte conceptuelle qui constitue une difficulté pour la propagation de la marque, dans le cas de Poulain, et pour l'activité culturelle, dans le cas de l'Onyx. Au second niveau, le noir engendre des effets de perception intéressants. Il nous fait oublier qu'il s'agit d'une architecture incluant un programme donné et il nous conduit vers des interprétations métaphoriques du projet. L'architecte nous fournit une image spatiale unique générée principalement par la couleur noire et il fournit aux interpréteurs et critiques d'architecture un objet d'art qui suscite leur imagination. La plus intéressante de ces interprétations métaphoriques est, à notre avis, celle de Morgan Lloyd Conway dans son livre *Jean Nouvel : Les éléments de l'architecture* (1999). À la lecture de l'architecture du centre Onyx, Lloyd a proposé une image allégorique. Il a perçu dans les éléments architectoniques du bâtiment une référence au bunker : « L'entrée et les signes deviennent des embrasures de tir, les éclairages d'angle des postes de guet, les marquages rouges sur le stationnement des zones

de tir, et ce filet extérieur rigide et noir sur les murs noirs un voile formel de camouflage » (Lloyd 1999: 185).

Comme Morgan Lloyd Conway, Olivier Boissière et Patrice Goulet suggèrent aussi une autre lecture métaphorique du même projet. Cette fois-ci, la référence est le monolithe du film *2001, l'odyssée de l'espace* (Kubrick 1968). Le monolithe du film a été présenté comme un objet parallélépipédique noir doté d'un pouvoir de séduction visuelle sur qui le regarde. En regardant le film, nous l'interprétons comme étant l'objet qui symbolise la connaissance humaine. Ceci rejoint parfaitement l'idée de Jean Nouvel qui consiste à représenter l'image de la connaissance et de la culture par un monolithe noir. Nous pouvons donc dire que Jean Nouvel formule, autour du noir, un concept abstrait dans sa production architecturale, que nous interprétons à travers des images métaphoriques et symboliques.

À la lumière de ce qui précède, nous concluons que le noir dans l'architecture de Jean Nouvel est une couleur symbolique qui engendre des images métaphoriques. Si dans le projet Onyx ces images sont provoquées par l'imagination de son spectateur ou de son interpréteur, dans d'autres projets elles sont annoncées clairement par Jean Nouvel comme un concept opératoire de son œuvre. Le palais de justice de Nantes est parmi les rares projets pour lesquels l'architecte a annoncé sa couleur et les raisons de son choix.

2.2.2. Palais de Justice de Nantes (2000)

Le palais de justice de Nantes est l'un des projets les plus connus pour sa couleur noire. Le noir prédomine dans le bâtiment d'une façon paradoxale. Il existe non seulement dans la structure apparente du bâtiment, mais aussi dans les images réfléchies sur les panneaux de verre, conduisant à une sorte de transparence obscure. Lors de la première consultation des photos du projet, nous avons remarqué la forte présence du noir en tant que couleur, avant même de nous intéresser à sa symbolique liée à la justice. Nous savions déjà que l'emploi d'une couleur dominante dans un projet d'architecture est d'abord un choix purement esthétique, avant de revêtir des vertus symboliques. Alors, ce choix doit être justifié par son auteur, surtout quand il s'agit d'un bâtiment d'envergure politique et sociale considérable. Ceci a été étonnamment négligé par Jean Nouvel. Il n'a jamais mentionné dans ses propos,

notamment dans le texte qui accompagne le projet sur son site officiel, la raison de son choix de couleur.

Dans l'architecture officielle, le pouvoir se représente. Une cité judiciaire est une représentation du pouvoir de la justice. L'image de la justice est ici en cause : en termes de symboles et de caractère, l'image des bâtiments publics est un héritage de signes qui ne peut être bousculé sans risque. L'architecture proposée ici est l'actualisation de cet héritage (Nouvel 2000).

Ainsi, les propos de l'architecte négligent le noir comme couleur et insistent plutôt sur son image symbolique du pouvoir et de la justice, dans le but d'expliquer que la lecture de l'image symbolique de la justice ne se fait pas à travers la couleur noire, mais à travers son alliance matérielle avec le verre. Ceci nous amène à dire que le concept architectural du palais de justice réside dans l'immatérialité de cette alliance.

La symbolique de l'emploi du verre dans les architectures modernes a été traitée par Annette Fierro dans son livre *The Glass State : The Technology of the Spectacle, Paris, 1981-1998*. Elle a souligné l'influence de la politique socialiste sur les constructions architecturales, durant le mandat de François Mitterrand. Le verre comme matériau de construction a été excessivement employé dans ces projets. Il symbolise « une métaphore de l'accessibilité liée à la démocratie et au gouvernement de gauche » (Fierro 2003 : 26). L'emploi du verre est devenu désormais une sorte d'héritage architectural en France. Cinq ans après la fin du mandat présidentiel de François Mitterrand, le palais de justice de Nantes est apparu comme une réponse à cet héritage et à l'image de la justice transparente, de la devise « liberté, égalité et fraternité ». Contrairement au caractère absorbant de la lumière, le noir dans ce projet est producteur d'images à travers la transparence et la réflexion. Par sa présence, il désigne le pouvoir judiciaire démocratique, d'une part, et d'autre part, il provoque une image métaphorique du système judiciaire qui veut se montrer transparent envers les citoyens. L'image représentant la justice est aussi accentuée par la couleur rouge des salles d'audience. Rappelons que la symbolique de la couleur rouge est ambivalente dans l'histoire occidentale. Elle est tantôt le symbole de la puissance, du pouvoir et de l'autorité, tantôt celui du danger. Elle construit, avec le noir, le couple parfait de l'image de la justice que l'on retrouve d'ailleurs dans différents espaces du palais, notamment les bureaux, les couloirs et les grandes colonnes de la salle des pas perdus.



Figure 7. Photographie : Nathalie Favreau, L'intérieur de la salle d'audience. Nantes, © Nathalie Favreau.

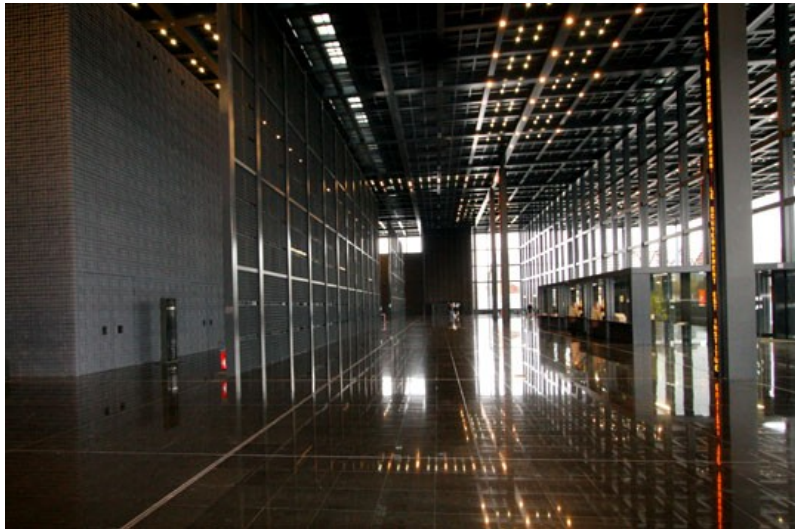


Figure 8. Photographie : Nathalie Favreau, La salle des pas perdus. Nantes, © Nathalie Favreau.

Certes, le noir est un choix esthétique pour l'architecte, mais aussi le concept opérationnel du projet. Il est une condition fondamentale dans la lecture de l'architecture. Par sa présence, Jean Nouvel a tenté de réinterpréter, architecturalement, les symboles de la justice et de la loi.

Le passage du sens des mots aux signes construits, autour des notions de justesse, de juste, d'équité, d'équilibre, de dignité, de caractère, et la définition de ces mots, font se croiser d'autres mots, d'autres concepts. Une structure rigoureuse avec un vocabulaire formel de grilles, de transparences et de réflexions comme environnement de la nécessaire ouverture et impartialité de la justice, je sou mets donc la pertinence du projet proposé, passé aux tamis successifs de ces significations superposées, à votre jugement (Nouvel 2000).

L'architecture de ce palais de justice du début du 21^e siècle se présente tel un monument qui nous rappelle des temples de l'Antiquité gréco-romaine. Pour analyser les ressemblances des deux styles, nous nous sommes penchée sur l'article de Basile Baudez : « Académie royale d'architecture et école des Beaux-arts : Laboratoires de style officiels » (Leniaud et coll. 2002 : 12). Dans cet article, l'auteur montre les conventions du style prédéfinies par l'Académie d'architecture pour un projet public, notamment celui des palais de justice en France. Dès le 17^e siècle, l'Académie royale d'architecture a instauré des règlements sévères concernant les caractéristiques esthétiques de la construction d'un édifice judiciaire. Cet édifice devait être conçu dans un style classique et représenter une « noble simplicité ». À cet effet, les projets de palais de justice proposés présentaient une similitude incontournable avec les temples antiques. En revanche, Marc Antoine Laugier expliquait dans ses *Observations d'architecture* (1765) que le programme d'un palais de justice proposait un terrain d'exploration avantageux pour un architecte à travers les données techniques recommandées, telles que la grande hauteur et l'immensité des salles²⁰. Malgré ces avantages, nous croyons que Jean Nouvel est resté soumis aux anciennes conventions de l'Académie d'architecture, tant pour le plan que pour la façade. La forme carrée du plan du palais de justice de Nantes est un caractère exemplaire des palais depuis la renaissance. Quant à la façade, nous pouvons la comparer à celle du projet de la Cour de cassation de l'architecte Henri Labrousse, qui a remporté le premier Grand Prix de Rome en 1824.

²⁰ Laugier disait que « Les hôtels de ville et les palais où l'on rend la justice fournissent à l'architecture un champ avantageux où son génie peut s'exercer en liberté. Ici, il faut de grandes salles, des galeries de communication, des bureaux, des greffes, des pièces immenses où la foule se rassemble. Il faut des effets singuliers et frappants. C'est ici qu'on peut planter sur de vastes perrons des péristyles [sic] de toute la hauteur du bâtiment, les interrompre par grands pavillons de toute espèce de forme, introduire des portions circulaires et des pans coupés, mettre de l'inégalité dans les surfaces et dans les hauteurs, tirer de cet industrieux mélange les plus merveilleux effets » (Laugier 1765 : 193).

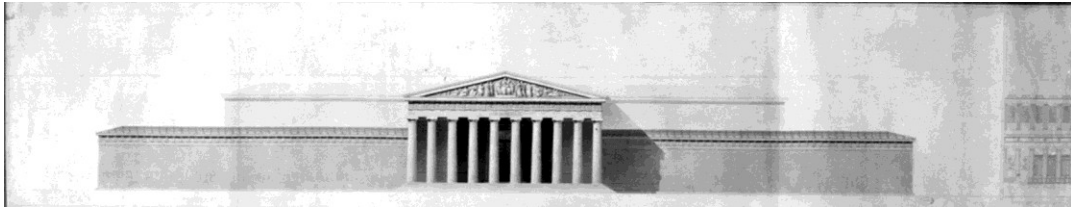


Figure 9. Cour de cassation. Prix de Rome d'Architecture 1824. 41x195 cm.
Technique : Lavis gris et plume sur papier entoilé, cc Henri Labrouste.
Collections de l'Ensba.



Figure 10. Photographie : Dubois Dominique, Palais de Justice, Nantes
©Dubois Dominique.

En comparant l'architecture du palais de justice de Nantes avec celle de la Cour de cassation, nous avons constaté une certaine similitude conceptuelle. Dans son projet, Henri Labrouste a proposé une façade nue avec un large portique dorique soutenu par des colonnes. Pour sa part, Jean Nouvel a proposé une façade nue et un grand parvis composé de colonnes noires. Partant de ce fait, nous pouvons dire que Jean Nouvel a respecté les éléments canoniques de l'architecture judiciaire. La différence réside toutefois dans la matière et son approche. Le verre et l'acier ont remplacé la pierre. Par conséquent, de nouveaux enjeux apparaissent pour modifier notre vision de l'architecture judiciaire. La nudité de la façade ne se lit plus par l'aveuglement des gigantesques pierres, mais plutôt par la transparence du verre. Jean Nouvel s'est même assuré du caractère de la « noble simplicité » (Leniaud et coll. 2002: 34) — désignée par l'Académie d'architecture en 1821 comme le caractère distinctif d'un palais de justice — par la couleur noire. Rappelons que, depuis le 14^e siècle, les légistes, les juristes et les magistrats ont attribué à la couleur noire une valeur austère et vertueuse

(Pastoureau 2008 : 95) c'est la raison principale pour laquelle que cette couleur désigne, encore jusqu'à nos jours, l'autorité et la loi.

L'allure extérieure du palais de justice de Nantes assure sa monumentalité qui est une caractéristique première d'un édifice public représentant le pouvoir de l'État. En analysant les éléments architectoniques du bâtiment, nous avons réalisé que chacun d'eux est conjugué pour participer à la construction de l'image de justice. Et la présence de la couleur noire participe à cette construction. La présence du noir dans les éléments caractéristiques du palais engendre une ambiance majestueuse. Le nombre important de colonnes noires implantées tout au long du parvis extérieur symbolise la puissance, l'équilibre et la sacralité. Notons que dans la culture grecque, la colonne représente le trait d'union entre le ciel et la terre, ce qui lui procure un caractère sacré. La façade est totalement transparente, mais se transforme en écran noir de projection à cause des murs de la salle des pas perdus (l'espace de l'entrée principale du palais) qui sont d'une noirceur brillante.

Dans son article, Baudez mentionne que l'architecture du 20^e siècle a opéré une rupture radicale avec le modèle canonique de l'architecture judiciaire du 17^e siècle. Cette décision a engendré l'échec de l'architecture moderne à trouver une solution de rechange significative à l'égard de la justice. Baudez donne l'exemple du palais de justice de Lille (1958), conçu par les architectes Jean Willerval et Marcel Spender, comme illustration de l'échec de la pensée architecturale moderne, liée à l'absence de la monumentalité.

À notre sens, le maintien d'un certain lien avec les canons de l'architecture judiciaire établis au 17^e siècle a sauvé le palais de justice de Nantes de l'échec affronté par la plupart des architectures modernes judiciaires. Ici, la monumentalité est respectée suivant une nouvelle perception architecturale de l'espace. L'adjectif « monumental » désigne une architecture remarquable par sa taille imposante, ses proportions et son caractère grandiose. Ceci a été respecté d'une façon contemporaine par Jean Nouvel. On accède à l'édifice par une passerelle surélevée sur un plan d'eau (fig. 10). De loin, il s'expose comme un objet d'art sur un socle, peu importe sa fonction ou son intégration dans l'environnement, le palais est là, imposant en tant que forme autonome. D'ailleurs, il est difficile de deviner le véritable usage de cet édifice. Ceci évoque l'idée de la singularité dans la production de Jean Nouvel qui fait l'objet de sa discussion avec Jean Baudrillard. Ce dernier s'explique ainsi : « L'objet s'épuise en lui-même,

c'est en cela qu'il est littéral ; tu ne te poses plus la question de l'architecture ou de la poésie, tu as un objet qui littéralement t'absorbe, qui se résout en lui-même parfaitement [...], autrement dit, que l'objet soit autre chose que ce qui se laisse interpréter de toutes les façons, sociologiques, politiques, spatiales, esthétiques même » (Baudrillard et Nouvel 2000: 103).

Malgré les efforts de Jean Nouvel à offrir une architecture contemporaine incarnant l'image de la justice, une polémique a éclaté autour de son projet. Dans le journal *Libération*, Jean Nouvel a été sévèrement jugé. De La Casinière cite les propos de Miguel Archambaud, huissier de la cour d'assises, publiés dans le *Bulletin de l'Ordre des avocats* : « C'est vrai que la justice pénale n'a pas changé de l'esprit du 19^e siècle, mais on nie ici toute la dimension des affaires civiles, familiales où les justiciables arrivent déjà en situation de stress. Notre rôle est alors de dialogue, de service. L'image donnée par le bâtiment n'inspire pas la sérénité. » Et d'ajouter : « L'architecte qui nous a imposé, avec des matériaux modernes, sa vision que je qualifierais de médiévale de la justice n'aura pas à vivre au quotidien en ce lieu et y rencontrer un public souvent en grande difficulté morale » (De La Casinière 2000).

À notre avis, le choix de la couleur noire pour représenter la justice n'est pas évident. En sachant que le blanc aussi, couleur de la transparence par excellence, pouvait répondre brillamment à l'image de la justice que Jean Nouvel voulait présenter à travers son architecture. Nous avons précédemment évoqué une sélection de bâtiments de la production de Jean Nouvel qui utilisent la couleur noire. Mais cela ne concerne évidemment pas tout son travail. L'architecte ne fait pas uniquement des projets à base de cette couleur. Cependant, dans des projets de grande envergure, destinés à un public issu d'une certaine classe sociale, on trouve le noir en plus ou moins grande quantité. Par exemple, les Galeries Lafayette à Berlin, livrées en 1996, faites d'acier noir et de verre brillant, jouent encore une fois avec les reflets.

La couleur de la structure, avec les objets aux couleurs de la mode qui sont mis en vente dans ce lieu, crée une ambiance chic et moderne. Cette présence du noir crée volontairement, au sein d'un lieu où la couleur connaît un grand succès, un effet remarquable puisque la mode et le noir vont de pair.

En fin de compte, nous pouvons soutenir que le noir chez Jean Nouvel est une matière et un matériau de construction architecturale. Le noir peut construire un monolithe comme il peut construire une image symbolique ou même une image métaphorique et fictive du visiteur. La couleur en tant que matière peut désormais être pensée autrement que comme pigment puisque la définition de la matière en elle-même a connu une évolution dans le domaine scientifique. Ceci nous ouvre la possibilité d'examiner de nouvelles pistes d'interprétation de l'usage du noir dans l'architecture de Jean Nouvel.

3. LE NOIR DE LA FONDATION CARTIER

L'objet du présent chapitre est l'analyse de la Fondation Cartier à Paris, construite par Jean Nouvel en 1994. Le bâtiment est connu pour son jeu d'absence et de présence de ses formes, offrant à ses visiteurs une expérience spatiale liée à la combinaison de son allure et de la qualité visuelle de ses matériaux, essentiellement le verre incolore et l'acier gris. Ces matériaux ont été utilisés intentionnellement pour leurs caractéristiques d'absorption et de réflexion de la lumière, afin de créer pour les visiteurs, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du bâtiment, une expérience spatiale complexe et variée. Partant du fait que le noir possède la vertu de se concevoir sur deux modes de représentation, soit matériel en tant que pigment, soit immatériel en tant qu'absence, cela peut nous aider à élucider la façon dont Jean Nouvel a pensé le noir. Ainsi, nous essayerons dans ce chapitre d'analyser comment le noir, devenu couleur d'absence, est utilisé à titre d'élément de conception dans l'architecture. Dans un premier temps, nous examinerons l'immatérialité du noir dans le bâtiment, qui est considérée à la fois comme neutre et dynamique. Dans un deuxième temps, nous exposerons l'aspect scénographique du noir qui devient spectacle.

3.1. Le noir : couleur de la disparition

Les découvertes scientifiques au sujet de la matière et des matériaux dans le monde de l'art moderne et contemporain transforment les notions qui s'y rattachent et proposent de nouvelles perceptions²¹. Elle ne cesse de s'alléger et de s'amincir en faveur de son immatérialité jusqu'à sa disparition. Artistes, savants et théoriciens repensent la matière dans sa double dimension : le substantiel visible et l'énergie immatérielle²² invisible. Entre ces deux pôles, les artistes explorent la matière jusqu'à son essence. Cette recherche de l'essence de la

²¹ C'est du moins ce que soutiennent Ezio Manzini et Pasquale Cau. : « À une époque où la techno-science manipule l'extrêmement petit et gère l'énormément complexe, la matière n'apparaît plus à l'échelle de nos perceptions comme une série de matériaux donnés, mais comme un continuum de possibilités. » (Manzini et Cau 1989 : 359)

²² À propos de la passation du matériel à l'immatériel, De Méredieu explique que « il n'y cependant qu'un pas, franchi parfois soudainement au sein d'une logique créatrice pour laquelle les contraires s'accordent comme ils s'accordent dans le langage primitif » (De Méredieu 2008 : 502).

matière atteint les limites du visible. C'est dans ce sens que les inventions technologiques pensent le futur de la matière. Des laboratoires scientifiques inventent de nouvelles substances sophistiquées qui offrent aux artistes contemporains des nouvelles perspectives d'utilisation et par conséquent une évolution de leurs expériences artistiques.

La part du noir dans ces inventions scientifiques occupe une place considérable. La société Surrey NanoSystems a dévoilé, en 2014, l'invention du *Vantablack*, le matériau le plus noir de la nanotechnologie inventé à ce jour. Il a la capacité d'absorber 99,90 % de lumière et le résultat est comparé souvent à un trou noir. Lors de son application sur les objets, il parvient à les faire disparaître complètement. Actuellement, la même société collabore avec des architectes sur un *Vantablack S-VIS* destiné à l'architecture, mais elle garde une discrétion sur les détails du projet. Nous pensons que l'invention scientifique de cette matière aboutit à une pensée immatérielle de son emploi et nous rend soucieuse de l'appropriation, par l'architecture, d'un noir qui se caractérise par la disparition.

Dans ce cas, l'hypothèse de considérer le noir comme couleur de disparition nous paraît possible. Bien que, dans un autre registre, le processus pour obtenir le pigment noir nécessite le mélange des trois couleurs primaires, ce qui signifie que le noir est originellement une couleur de présence. Cette contradiction entre la présence et l'absence construit l'une des caractéristiques les plus singulières du noir. À cela s'ajoute le fait qu'il soit la couleur qui donne le plus d'effets visuels et qui fournit par conséquent aux architectes des possibilités considérables pour une utilisation créative dans leurs conceptions.

3.1.1. La neutralité dynamique

Conformément à ce que nous avons vu au premier chapitre, il faut rappeler que les constructions architecturales vêtues de noir sont remarquables par leur rareté, mais aussi par le débat que suscite leur présence. Chez l'architecte Jean Nouvel, par exemple, la couleur noire occupe un rôle très important dans la plupart de ses constructions quoiqu'il n'ait jamais annoncé ceci. En admettant l'hypothèse que la présence du noir ne soit pas une superposition inutile ou gratuite, il devient un outil de base de construction de l'espace, peut-être, jusqu'à former le concept de son œuvre architecturale.

Comme nous l'avons explicité précédemment, le noir dans l'architecture de Jean Nouvel peut être étudié de deux façons : comme une couleur ou comme une absence de couleur ou un « incolore ». Dans ses notes de cours donnés au Collège de France, Roland Barthes a soulevé le point sur la définition du neutre en matière de couleur et sa correspondance mythique avec « l'incolore ». Selon Barthes, les couleurs neutres sont les tons de gris et de camaïeu appelés par l'auteur « les couleurs incolores ». Il définit le neutre comme « la moire : ce qui change finement d'aspect peut-être de sens, selon l'inclinaison du regard du sujet » (Barthes 2002). C'est exactement ce qui nous est apparu à la première vue lors de notre passage devant la façade de la Fondation Cartier. Nous avons eu la possibilité de visiter Paris au mois de mars 2017 et de contempler de plus près l'architecture du bâtiment tout en cherchant à apporter une réponse à la question de la présence de la couleur noire dans ce projet. L'usage excessif du vitrage et de l'acier gris donne au bâtiment l'apparence de « la moire ». Selon l'heure et l'ensoleillement, que ce soit le jour ou la nuit, l'été ou l'hiver, les effets de transparences et de reflets se superposent et se combinent sur les trois plans vitrés successifs de la façade, créant ainsi un écran de réflexions des images et des couleurs de l'environnement. À propos de son œuvre architecturale, Jean Nouvel s'explique « Je me demande quelquefois si je vois le bâtiment, ou l'image de ce bâtiment, si le propos de Cartier est la transparence ou le reflet » (Nouvel 1999 : 149).

Selon la définition établie par Barthes, le bâtiment est incolore, non parce qu'il est transparent, mais parce qu'il est de « couleur non marquée » et « indistincte ». Pour expliquer le paradoxe de l'organisation des couleurs dans le principe sémantique, Barthes affirme que le noir et le blanc sont des « couleurs marquées » et ce qui leur vient en opposition est le gris. C'est ainsi qu'il explique l'enjeu du neutre : « Le neutre est difficile, provocant, scandaleux : parce qu'il implique une pensée de l'indistinct, la tentation du dernier (ou du premier) paradigme : celui du distinct et de l'indistinct » (Barthes 2002 : 84). Pourtant, nous ne pouvons pas dire que l'architecture de la Fondation Cartier est indistincte. Bien au contraire, elle nous est apparue interactive, malgré une forme simple rectiligne avec un minimum de matière, le bâtiment propose plusieurs effets visuels et, par conséquent, une multitude de lectures. Dans l'une de ces lectures figure le noir en tant qu'absence. Nous pensons que ceci paraît paradoxalement évident, car le concept architectural du bâtiment « joue sur un certain nombre

d'ambiguïtés et d'émotions furtives » (Nouvel 1994). Nous pouvons ainsi juger que la neutralité de la palette des couleurs de l'architecte est « " dynamique " », pour reprendre les propos de Jean Baudrillard (2000 : 65) .

À l'occasion d'un entretien avec Jean Nouvel autour de la question de la neutralité dans l'architecture moderne, Jean Baudrillard explique : « maintenant, on assiste à l'émergence d'une autre forme de « " neutralité " » qui « " apparaît " », au sens littéral du terme cette fois [...] Ici à l'inverse, tu as une neutralité « " dynamique " » qui est ouverte à de telles possibilités, qu'elles se neutralisent toutes ! » (Baudrillard et Nouvel 2000 : 106) C'est l'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi le bâtiment de la Fondation Cartier comme cas d'étude. Il est l'exemple parfait de l'ambiguïté du distinct et de l'indistinct. Il est tantôt indistinct par l'aspect du verre incolore et sa dissimulation dans la scène urbaine. Tantôt il est distinct par sa pensée constructive qui consiste à créer un bâtiment programmé visuellement à travers le temps. Au fil de nos lectures sur l'idée de la modernité dans la production de Jean Nouvel en général, et l'architecture de la Fondation Cartier en particulier, nous avons constaté que son concept fondamental s'appuie sur des dualités, comme l'apparition et la disparition, le visible et l'invisible, l'absence et la présence. Ceci nous conduit à interroger la manière avec laquelle le noir apparaît dans le bâtiment, afin de découvrir si le noir est un outil de construction ou s'il est une production architecturale.

3.1.2. L'immatérialité de la transparence

Pour étudier la nature de l'existence du noir dans l'architecture de Jean Nouvel, il fallait s'attarder tout d'abord aux éléments de son architecture. À cet égard, Jean Nouvel définit l'architecture comme « l'art du nécessaire » (Baudrillard et Nouvel 2000 : 88). Autrement dit, elle est réduite aux besoins de son usager et son existence est conditionnée par l'élimination de tout artifice qui peut nuire à son principe. Jean Nouvel a écrit en 1981 un texte intitulé « L'avenir de l'architecture n'est plus architectural », dans lequel il expose ses pensées à propos de l'architecture. Selon lui, elle doit « signifier, parler, raconter, interroger, au mépris si besoin et de la pureté technologique, de la tradition construite, de la conformité des références aux modèles culturels » (Nouvel 1981 : 27). Dans le projet de la Fondation Cartier, l'architecte a employé un minimum d'acier et un maximum de verre pour créer une série de

couches transparentes qui se superposent. Le développement industriel du verre est le premier responsable du nouveau rapport entre l'architecture moderne et la transparence. En effet, la transparence est présente dans ce projet pour ses caractéristiques visuelles, mais aussi immatérielles. Pour obtenir de la transparence, Jean Nouvel a utilisé du verre, mais il a aussi éliminé tous les signes architectoniques tels que les poteaux et les planchers des étages. Le bâtiment apparaît flottant et sans limites. Cette élimination engendre de nouvelles matérialités dans le projet et, par conséquent, de nouveaux enjeux. La lumière est l'une de ces nouvelles matérialités, pensée comme une matière dans l'architecture du projet.

L'esthétique du projet est conditionnée par l'emploi du verre. En tant que matière, il joue un rôle officiel, quoique son rôle dépasse sa matérialité. « La lumière est matière, et la lumière est matériau, un matériau de base » (Baudrillard et Nouvel 2000 : 71). Mais le rapport « matière-lumière » n'est peut-être pas nouveau dans l'art en général et l'architecture en particulier. On a vu, précédemment, la prépondérance de l'architecture de l'ombre au 19^e siècle. Cependant, ce rapport change de registre lorsqu'on traite de l'architecture moderne et surtout lorsqu'on parle de l'immatérialité du verre. Il suffit de se rappeler que le premier bâtiment moderne du 19^e siècle, le Crystal Palace construit à Londres en 1851 par l'architecte Joseph Paxton, était entièrement construit en verre. Il était le synonyme de la révolution industrielle de l'architecture et de la richesse sociale de son époque.

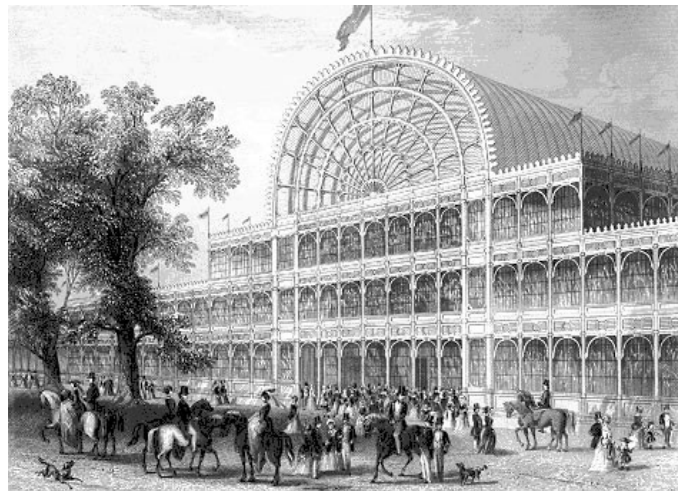


Figure 11. Crystal Palace, Transept Nord 1851. Dessin et gravure de H. Bibby
Source : Tallis's history and description of the Crystal palace, and the Exhibition of the world's industry in 1851. cc H. Bibby.

Depuis le verre a été adopté par les constructions les plus percutantes de l'ère moderne, particulièrement les gratte-ciel²³, tant pour sa transparence que pour sa symbolique idéologique liée à la lumière. Le pavillon de verre de Bruno Taut, créé à l'occasion de l'exposition du Werkbund à Cologne (1914), illustre bien cette pensée idéologique et la vertu immatérielle du verre. Le visiteur est dirigé dans un parcours par la lumière, depuis un sous-sol obscur jusqu'à l'illumination éblouissante de la coupole de verres colorés. Dans son livre *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Florence De Mèredieu explique que « Les vertus immatérielles du verre devraient, selon Bruno Taut, purifier la société. La transparence architecturale devient le symbole et la métaphore de la transparence de rapports sociaux harmonieux » (De Mèredieu 2008 : 135). Le verre devient l'instrument d'une utopie basée sur la transparence politique, d'où sa présence dans le palais de justice de Nantes imaginé par Jean Nouvel, que nous avons présenté au chapitre 2. Le verre a été employé pour symboliser l'image de la justice à travers sa transparence. Cependant, la présence du noir de l'acier et l'obscurité de l'ambiance intérieure sont en contradiction avec la transparence de la justice. Ceci peut être un signe de provocation de l'architecte à l'endroit d'une société où la justice n'est pas assez juste et transparente.

Que ce soit dans le bâtiment du palais de justice de Nantes ou celui de la Fondation Cartier, l'opacité et la transparence sont les deux éléments fondamentaux de la conception du projet et de sa réalisation, puisque le matériau dominant est le verre. Techniquement, le verre a connu une évolution importante et les innovations continues de sa fabrication offrent aux architectes plusieurs possibilités dans son utilisation. À côté de ses caractéristiques de transparence et d'opacité, il devient plus résistant, sécurisant et performant. Par conséquent il a envahi l'architecture du 20^e siècle. Paul Scheerbart explique dans son livre *Architecture en verre* (2013) que celle-ci est une révolution sociale. Elle est capable de transformer les valeurs

²³ Notons, au passage, une intéressante citation de Henri Matisse à propos de l'architecture de la transparence et du verre comme lumière : « Les gratte-ciels ne sont pas du tout ce que l'on se figure d'après les photographies. À partir du dixième étage, c'est le ciel qui commence parce que la maçonnerie est déjà mangée par la lumière. La lumière et ses reflets enlèvent la matérialité du bâtiment. Quand on est dans la rue, le gratte-ciel nous donne la sensation d'une dégradation de tons qui va de la base au sommet. La dégradation d'un ton qui s'évanouit dans le ciel en prenant la douceur de la matière céleste avec laquelle il se confond confère au passant une sensation d'allègement, qui correspond à un sentiment de délivrance, est bien utile pour contrebalancer la suractivité accablante de la ville » (Matisse 2004 : 25).

humaines d'une société à travers la transparence, du fait qu'elle rompt avec l'image de la société conservatrice qui protège son identité et sa vie privée.

Dès lors, nous déduisons que la question de l'emploi du verre dans l'architecture n'est plus autour de sa nature, mais plutôt autour de son immatérialité et la manière avec laquelle il est employé. En plus, la stratégie de l'emploi d'une matière est la question problématique de tout projet architectural moderne, notamment le projet de la Fondation Cartier. Le verre dans ce projet s'est créé suivant différentes apparences et diverses qualités. Il peut appréhender des couleurs, des images et tout ce que l'architecte lui commande. Jean Nouvel le confirme en disant que « C'est le seul matériau qui permet de programmer visuellement un bâtiment en lui donnant divers visages » (Baudrillard et Nouvel 2000 : 100). Ainsi le verre est présent comme matière, mais il est pensé comme une immatérialité, dans le sens où l'architecte l'exploite jusqu'à son essence. Nous parlons donc de ce que le verre désigne et non pas de sa dimension formelle, à savoir son épaisseur, sa forme et ses couleurs. Il est le synonyme de la transparence, de l'invisible, de la disparition et de l'absence. Dans le même ordre de réflexion, nous appréhendons le noir à partir de la même démarche. En d'autres termes, nous allons chercher le concept du noir dans le bâtiment de la Fondation Cartier, pas seulement en tant que matière tangible.

D'après ce qui précède, nous pensons que l'emploi du verre incolore et l'absence de couleur ou l'usage du noir réduisent l'architecture à un ensemble de matières. Par la même pensée esthétique, la matière est elle-même réduite à sa plus simple expression. Cela s'applique bien au projet de la Fondation Cartier. Le registre de la matière change, nous ne parlons plus d'un langage architectural traditionnel concernant les éléments architecturaux, comme l'acier des poteaux, le béton des planchers, la peinture des façades. Ce langage n'est plus à jour lorsque les considérations de la matière changent. Celle-ci est employée pour sa vertu ou sa symbolique ou même son essence, dans le but de construire une nouvelle version de l'architecture, comme le décrit Patrice Goulet : « La pièce ici n'est jouée que par le ciel, la lumière et le mouvement. Cartier, ce n'est déjà plus un bâtiment, c'est une succession d'écrans » (Goulet et coll. 1994). Si Goulet a essayé, dans cet exemple, de trouver des mots appartenant au dictionnaire architectural pour définir le projet, Tonka a écarté la Fondation Cartier de l'architecture en la qualifiant de « non-architecture ». Dans son livre « *Le Bateau*

ivre » de Jean Nouvel, il explique : « Il n'y a pas d'effets " architecturaux ". Nous irions bien jusqu'à dire qu'il n'y a pas d'architecture au sens habituel du terme, c'est-à-dire, que n'est présent que le sens (ce qui provoque les sensations qui se dégageront lors du vécu), appelons cela architectonique, au sens radical » (Tonka, Nouvel et Sens 1994: 62). En effet, Jean Nouvel développe la même idée dans ces mots : « Je vais faire quelque chose qu'on ne voit pas, et je vais tout voir à travers » (Baudrillard et Nouvel 2000 : 97). En d'autres termes, il espère créer le prolongement mental de ce que nous voyons. En vérité, dans la prochaine section, nous allons examiner ce que l'architecte voulait montrer entre les lignes de son architecture, en usant de la transparence du verre et de la disparition des formes.

3.1.3. L'esthétique de la disparition

Bien que les significations des couleurs varient selon les sociétés, le noir est toujours associé à la mort dans les cultures occidentales (Pastoureau 2008 : 84). Cette association est d'ailleurs interprétée par le réalisateur Wim Wenders en 1987, dans son film *Les ailes du désir*. La première partie du film, racontant l'histoire d'un ange de l'au-delà, est réalisée en noir et blanc, ce qui symbolise les disparus de la vie. Ce n'est que lorsque l'ange Damiel décide de devenir humain, par amour pour Marion la trapéziste, que les couleurs apparaissent soudainement dans le film, signalant ainsi le commencement de la vie. Le passage d'un monde spirituel représenté en noir et blanc vers un monde réel en couleurs désigne la transition de l'immatériel, de l'invisible, de la disparition et de l'infini vers le matériel et la vie en générale. Ces idées ont été fortement déployées dans la peinture de Kazimir Malevitch (1879-1935) *Carré noir sur fond blanc* (1915). Le noir représente la « non-figuration » dans son œuvre, autrement dit l'absence et la disparition de toute forme ou de tout objet de la vie réelle. Ainsi, le suprématisme apparaît et se définit comme la purification extrême du monde réel : « la non-figuration suprématisiste refuse toute référence au monde des objets, ne reconnaît qu'un seul monde, celui de l'abîme de l'être » (Malevitch 1981 : 26). Ceci nous renvoie de nouveau au monde que Jean Nouvel voulait offrir à travers son architecture, en réalisant en termes architecturaux la vision du suprématisisme que Malevitch a développé à travers le *Carré noir sur fond blanc* (1915). Sur la même base, l'architecte Jean Nouvel croit à la disparition comme concept dans sa production architecturale :

Je crois au darwinisme en architecture. Non au sens où les matériaux disparaîtront d'une quelconque manière, mais au sens où notre technologie des matériaux, comme notre contrôle sur la matérialité, augmentera et s'améliorera, et nous aurons ainsi besoin de moins en moins de matière pour accomplir un travail donné (Nouvel 2000 : 79).

En d'autres termes, moins de matières auront pour conséquence moins de couleurs. En effet, cette disparition touche en premier la couleur. Dans sa disparition, la couleur abandonne sa place au profit du noir et de la lumière. Nous pouvons déduire aussi que la couleur est l'un des substrats matériels qui détournent le sens architectural d'un projet. Ceci nous rappelle ce que Giacometti disait à propos de la « neutralisation du coloris » dans ses tableaux « d'où la couleur est absente parce que trop adhésive à la surface et qu'il s'agit pareillement d'explorer la totalité de l'espace » (Giacometti cité par De Mèredieu 2008 : 121). Ainsi, il a choisi de garder le gris comme une matière qui traduit l'absence.

Dans ce sens, l'esthétique de la disparition a pour objectif de minimaliser le visuel architectural jusqu'à atteindre l'essence des choses. Elle évoque, en parallèle, des notions telles que l'absence, le vide et l'invisible. Autant que l'invisible mène à la transparence, il conduit aussi à l'effacement de la couleur, seuls restent le noir et le blanc, capables d'intégrer le monde invisible en guise de luminosité. Ils désignent chacun un seuil de visibilité. D'où la confirmation de Malevitch : « Dans les formes du suprématisme réel, seul reste le noir et le blanc et d'eux découle toute l'énergie du matériau, c'est-à-dire que l'époque viendra où les nouveaux matériaux seront privés de couleurs et tons » (Malevitch, cité par De Mèredieu 2004 : 583). Malevitch confirme qu'il a « mis les couleurs dans le sac »²⁴ et qu'il a gardé uniquement le blanc pour présenter « l'infini ».

Cet infini a pour siège le vide et dans l'architecture le vide opère au même titre que le plein. Il est poussé à l'extrême dans la culture et l'architecture japonaises traditionnelles, avec le va-et-vient entre la légèreté, l'éphémère, le blanc et le transparent. Joseph Nasr explique dans son livre *Le rien en architecture, l'architecture du rien* que le vide « s'approche de l'invitation et non pas du néant » (Nasr 2010 : 153).

²⁴ Extrait de la citation complète de Malevitch : « J'ai troué l'abat-jour bleu des limitations colorées, je suis sorti dans le blanc, voguez à ma suite, camarades aviateurs, dans l'abîme, j'ai établi les sémaphores du Suprématisme. J'ai vaincu la doublure du ciel coloré après l'avoir arrachée, j'ai mis les couleurs dans le sac ainsi formé et j'y ai fait un nœud. Voguez ! L'abîme libre blanc, l'infini sont devant vous » (Malevitch 1977: 83).

Nous avons constaté la difficulté d'accorder une définition claire au vide en architecture, sauf en ce qui a trait aux situations suivantes : le vide existe dans les espacements entre les éléments architecturaux comme il peut être le recul qui nous sépare de l'œuvre architecturale. Il est également ce moment de repos où l'esprit ne voit plus ce que l'architecte a dessiné. C'est aussi l'espace dans lequel nos émotions deviennent palpables. Le texte du poète chinois Lao Tseu traduit efficacement ce que nous entendons par vide en architecture : « Ma maison ce n'est pas les murs, ce n'est pas le sol, ce n'est pas le toit, mais c'est le vide entre ces éléments parce que c'est là que j'habite. »²⁵

Ceci nous explique ce que Jean Nouvel désigne par « faire quelque chose qu'on ne voit pas », autrement dit créer un « invisible ». Nous pouvons donc déduire que l'esthétique de l'architecture de la Fondation Cartier appartient à l'ordre de l'invisible et de l'immatériel, et que si le noir existe, il faut le chercher dans cet espace du vide.

La lecture du bâtiment de la Fondation Cartier est conditionnée non seulement par la transparence, mais aussi par le jeu de reflets. Ainsi, l'usage excessif du verre provoque une sorte d'illusion d'optique en jeu avec les éléments extérieurs et intérieurs du bâtiment. D'après notre expérience sur place, les images réelles et virtuelles sont mélangées d'une façon perturbante jusqu'à troubler la perception du spectateur. En regardant les photos prises à cette occasion, nous ne savons pas si nous voyons le reflet des passagers ou des employés à l'intérieur du jardin en transparence et si nous voyons l'arbre à l'intérieur en transparence ou son reflet (Figure 12).

²⁵ Le poème est traduit et cité en français par Joseph Nasr (2010: 96).



Figure 12. Photographies : Fatma Dhaouadi, Façade principale de la Fondation Cartier, 3 avril 2017, Paris © Fatma Dhaouadi

Comme nous l'avons expliqué au début de ce chapitre, le dynamisme du bâtiment est assuré par la neutralité chromatique de ses matériaux. En d'autres termes, le dynamisme figure dans la mutation du verre transparent et neutre vers un écran de projection d'images. Devant sa façade, nous étions comme devant un écran géant qui diffuse des images réfléchissantes de son environnement spatial. Cet environnement est composé de ciel, de verdure, des visiteurs et même des véhicules stationnés devant. En effet, nous avons senti ce dynamisme à travers la série de photos prises de la façade. Au même instant et en changeant les angles de vue, nous avons pu obtenir différents rendus photographiques: c'est-à-dire, d'une part des photos colorées par l'image réfléchie de la verdure et du ciel sur la façade et, d'autre part, des photos ombrées de gris et d'un noir bleuté malgré un ciel matinal bien dégagé.



Figure 13. Photographie : Fatma Dhaouadi, Détail de l'entrée de la Fondation Cartier, 3 avril 2017, Paris © Fatma Dhaouadi

L'illusion est poussée à l'extrême, on se trouve dans le jeu de deviner si les éléments sont devant ou derrière les plans vitrés. Finalement, ce jeu est un outil de construction puisque Jean Nouvel affirme que « Ce sont des jeux [...] Ce sont des moyens pour l'architecture de créer un espace virtuel ou un espace mental, c'est une façon d'abuser les sens, et c'est surtout une façon de conserver un territoire de déstabilisation » (Nouvel 2000 : 20). Ces images sont là, présentes, parfois constantes, comme les arbres plantés avant même la conception du projet²⁶, mais parfois d'autres surviennent instantanément, comme le passage des piétons ou des voitures. Ces images sont retenues et programmées par l'architecte pour construire le fondement du projet. Il explique « On essaye de plus en plus, de travailler sur des notions qui sont celles de la programmation des effets architecturaux complexes à partir du même bâtiment. Et faire jouer la transparence » (Nouvel 2000 : 151). Ceci se rapproche de ce que Paul Virilio a nommé une forme de « stéréo-réalité » désignée à réaliser un dédoublement de

²⁶ Au même emplacement, le Centre Américain (1920-1988) est construit autour d'un immense jardin dont les cèdres ont été plantés par Chateaubriand vers 1800.

la réalité, c'est-à-dire « composée, d'une part de la réalité actuelle des apparences immédiates et, d'autre part, de la réalité virtuelle des trans-apparences médiatiques » (De Mèredieu 2008 : 608).

Il est clair, pour nous, que le reflet et la transparence sont les deux éléments fondamentaux de la procédure conceptuelle du projet de la Fondation Cartier. Seulement en regardant le bâtiment de loin, nous voyons une architecture brillante, également sombre et obscure. Le bâtiment est noyé dans la condensation des images retenues par l'architecte. Les reflets de l'accumulation végétale²⁷ à l'allure forestière, ainsi que l'infini du ciel souvent grisâtre et le mouvement des piétons et des voitures sur le boulevard Raspail, sont toutes des informations que l'architecte a choisi de retenir pour les intégrer dans son architecture, non pas comme des contraintes, mais plutôt comme des éléments de construction. En fait, ce que nous pourrions appeler des contraintes, Jean Nouvel les appelle des « acteurs ». À propos de l'empreinte qu'il souhaite laisser dans l'architecture, il répond :

Je ne crois qu'à l'architecture de situation. C'est-à-dire, je crois que dans chaque lieu, à chaque moment, il y a quelque chose à faire en fonction des Hommes, du climat, de la géographie et l'histoire qui est là... et que le projet se fait à la suite avec des acteurs qui le construisent, tout cela est une philosophie et une façon de vivre [...]. J'essaye de faire passer cette idée que chaque lieu renferme en soi une dimension poétique et que partout il y a un génie des lieux qui est à débusquer (Nouvel 2016 : min19).

Ceci nous fait penser que ces acteurs sont en partie responsables de l'apparition de cet aspect sombre et grisâtre du lieu sur deux registres. Le premier registre est scientifique. Conformément à la théorie scientifique des couleurs, tout mélange de couleurs, que ce soit par mouvement de rotation ou sur la palette du peintre, est un acheminement vers le noir (Rood 1881 : 124). On peut déduire que l'apparition du noir dans l'architecture de la fondation Cartier est la conséquence du mélange optique des couleurs des éléments composant le paysage architectural du bâtiment. D'une part, ces éléments sont polychromes, tels que les tons du vert de la végétation, le bleu du ciel, le gris des nuages et l'habillage multicolore des véhicules, etc. D'autre part, ils sont constamment en mouvement et la nature de ces mouvements est très variable. On ne peut pas adopter un langage physique pour définir le

²⁷ Le jardin de la Fondation Cartier comporte, actuellement, plus que de 35 essences d'arbres et près de 200 espèces végétales de la flore française. [En ligne] <https://jardin.fondationcartier.com/fr>, consulté le 25 Avril 2017.

mouvement de chaque élément. En d'autres termes, s'il est en rotation ou en translation, à part celui des véhicules qui est rectiligne, la plupart des autres mouvements sont aléatoires, tels que celui des branches des arbres et des nuages. Ainsi, les couleurs sont mélangées et le noir apparaît comme un effet plongeant le bâtiment dans une ambiance sombre et une atmosphère mystérieuse. De ce point, on quitte l'espace dans son aspect tridimensionnel mathématique (forme, dimension...) vers le lieu. Contrairement à l'espace, le lieu est une localisation avec « un ensemble de faits et de choses concrètes qui ont leur substance matérielle, leur forme, leur texture et leur couleur. Cet ensemble de choses définit un « caractère d'ambiances » qui est l'essence du lieu » (Norberg 1997 : 8). En d'autres termes, le lieu est une dimension habitée par des situations concrètes et des sentiments. En bref, il est une dimension poétique. Cette dernière est un objectif pour Jean Nouvel. Faire de l'architecture, pour Jean Nouvel, c'est proposer au visiteur un espace qui s'adresse à l'esprit et qui est conçu pour générer un génie des lieux. Ceci se rapproche de la pensée de l'historien et théoricien de l'architecture Christian Norberg sur le rôle de l'architecte : « Faire de l'architecture signifie visualiser le *genius loci* : le travail de l'architecte réside dans la création de lieux signifiants qui aide l'homme à habiter » (Norberg 1997 : 1). Dans le même ordre d'idées, le sociologue Hubert Tonka propose une lecture de cette pensée en rappelant que l'architecture est un art, donc « une faire (*poésis*) » (Tonka, Nouvel et Sens 1994 : 58) et ce qui est important en elle n'est pas sa présence réelle, mais le monde qu'elle propose à son regardeur. À cet égard, nous pensons que l'architecture est faite pour être habitée, mais aussi pour être contemplée à l'égal d'une œuvre d'art, car finalement ce qui fera naître une œuvre architecturale n'est pas sa livraison ou la fin de son chantier, mais plutôt sa réception par le regard des spectateurs.

Apporter des réponses à des questions concernant l'apparition du noir dans l'architecture de la Fondation Cartier relevait, pour nous, d'un exercice de regard. Nous nous sommes installées devant une architecture en la perçant de notre regard afin de saisir la situation du noir, en d'autres termes afin de saisir le génie des lieux. Si nous retenons l'hypothèse de considérer le noir comme une matière intangible qui existe dans l'architecture de la Fondation Cartier, à travers le processus constructif du bâtiment, nous empruntons au registre poétique. De ce fait, il est légitime de considérer le noir comme étant l'aboutissement

de la pensée moderne de Jean Nouvel et le concept de *genius loci*²⁸ démontre que le noir existe et apparaît lorsque l'espace dans sa totalité devient un espace vécu.

Le noir dans la Fondation Cartier apparaît comme un résultat, un attendu ou une conséquence, mais il faut signaler que cette apparition est instantanée et temporaire. Elle est conditionnée par les variabilités des acteurs. Le noir est tantôt présent, tantôt absent. De plus, sa présence est déterminée par la somme des facteurs environnementaux temporaires, tels que les conditions météorologiques et l'état du ciel entre les journées nuageuses et ensoleillées, ou permanents tels que l'existence du bâtiment de l'école spéciale d'architecture, construite en 1944, dont la cour abrite l'école Camondo d'architecture d'intérieur et de design, totalement en noir et juste en face de la Fondation Cartier. L'architecture de l'école Camondo a fait l'objet d'une comparaison ironique avec la Fondation Cartier par Hubert Tonka, dans son livre « *Le Bateau ivre* » de Jean Nouvel. Il la qualifie d'« architecture bavarde » et « fardée » où tous les signes de la modernité s'y trouvent sans former une architecture moderne. Ceci paraît en partie vrai, mais à l'heure de notre visite du lieu, l'architecture de l'école a attiré notre attention, comme un voisin d'en face, par son dialogue avec le bâtiment de la Fondation Cartier. Nous avons constaté que sa présence contribue à la lecture de la façade. Cette liaison entre les deux bâtiments est d'ailleurs soulevée en conclusion du texte d'Hubert Tonka, où il déclare : « Or, ce bête bâtiment se voit requalifié par le Cartier de Jean Nouvel qui se trouve juste en face. L'un des talents de l'architecture intelligente est de requalifier ce qui l'entoure » (Tonka, Nouvel et Sens 1994 : 66). Contrairement à ce que voyait Hubert Tonka de « bête » dans l'architecture de l'école Camondo, nous le voyons « intelligent ». Intelligent dans la manière avec laquelle Jean Nouvel a su, consciemment ou non, usé de l'abondance de la couleur noire de l'école et la conjuguer comme une image écran sur sa façade. Réciproquement, nous ne voyons pas de requalification, mais une intelligente discussion conceptrice. Finalement, il n'est pas aussi bête ce bâtiment parce qu'il contient en lui un élément qui révèle l'intelligence conceptrice de Jean Nouvel, cet élément est la couleur noire.

²⁸ Pour plus d'information sur le *genius loci*, je vous invite à consulter *Genius loci : paysage, ambiance, architecture* de Christian Norberg. Le concept de génie du lieu ou de l'esprit du lieu vient du terme latin *genius loci* qui renvoie à l'atmosphère distinctive du lieu. D'après l'historien et théoricien Christian Norberg, le génie des lieux est considéré comme « cette réalité concrète que l'homme affronte dans la vie quotidienne » extrait de la préface (1981).



Figure 14. Photographie : Fatma Dhaouadi, École Camondo, 3 avril 2017, Paris
© Fatma Dhaouadi²⁹

L'instantanéité de l'apparition du noir n'est guère un hasard, nous sommes persuadées qu'elle est programmée en forme d'image projetée sur la façade, par choix esthétique de l'architecte. Cette « apparition-disparition » est l'un des concepts fondamentaux de l'esthétique du projet. Selon les propos de l'architecte « l'esthétique de la disparition, c'est le fait qu'une forme disparaisse dans une autre, c'est une forme de métamorphose : une apparition-disparition » (Nouvel 2000 : 99). C'est l'une des notions qu'il associe à l'architecture moderne. En somme, ceci nous amène à considérer le noir comme une réponse à la question de la modernité dans la production de Jean Nouvel.

²⁹ Nous nous sommes trouvés nécessaire de montrer une photo de l'école prise lors de notre visite du lieu pour que le lecteur puisse avoir sa propre vision concernant les propos d'Hubert Tonka et imaginer l'apport de cette masse noire sur la lecture du bâtiment Cartier.

3.2. Le noir scénographique

La scénographie est l'art d'aménager une scène. À plusieurs occasions, on a confié à l'architecte Jean Nouvel des projets de scénographie. En 2016, il a conçu le bâtiment et le dispositif scénographique de l'exposition mobile internationale Lascaux, qui a eu lieu en Corée du Sud.



Figure 15. Projet Lascaux, l'exposition internationale © Jean Nouvel Design.



Figure 16. Détail des dessins paléontologiques sur les conteneurs © Jean Nouvel Design.

Ce qui nous paraît captivant dans ces exemples est l'approche de la couleur noire. Le bâtiment est composé de conteneurs noirs sur lesquels des dessins paléontologiques ont été reproduits en blanc « comme des tracés à la craie sur un grand tableau noir » (Nouvel 2016). Jean Nouvel a affirmé que l'emploi du noir évoquait la nuit et l'obscurité des grottes. Par

ailleurs, dans les peintures pariétales, notamment celles de Lascaux, le noir est symbole de peur de l'obscurité de la nuit et de ses dangers, d'où son utilisation comme pigment dans les dessins des animaux. Par contraste, Nouvel reprend le dessin de ces mêmes animaux en blanc sur le fond noir des conteneurs, créant ainsi le négatif de la scène (figure 16). Autrement dit, ce qui était à l'intérieur et qui apparaissait comme un symbole de la peur de la nuit pendant l'ère paléolithique, devient aujourd'hui, à l'extérieur, une scène de jour exposée aux visiteurs comme une invitation. Le terme « négatif » renvoie au sens technique utilisé au cinéma et qui repose sur le principe d'inversement des luminances. C'est-à-dire que la lumière devient noire et le noir devient blanc. Notons aussi que le négatif d'un film, dans le langage de la production, c'est le moule par lequel on extrait le positif. Dans ce sens, on peut considérer que la réponse de Jean Nouvel au thème du projet Lascaux est d'ordre cinématographique. Il a traité le projet comme un cinéaste, mais avec les outils d'un architecte en exposant le « film négatif » ou le moule des scènes de Lascaux. Le projet a été présenté comme un film documentaire dont tous les paramètres sont inversés et tout ce qui est dedans devient dehors. L'obscurité de la salle de cinéma est adoptée par l'écran projecteur, la lumière de l'écran du cinéma migre à l'extérieur et la chambre noire, foyer de l'image, devient écran de projection. Au fond, cette réponse montre qu'au-delà de l'utilisation du noir comme pigment, celui-ci est désormais sujet à des interprétations immatérielles. Par contraste, sa présence figurale nous a incitée à traiter le noir comme une image cinématographique et illusoire.

La scénographie chez Jean Nouvel ne se limite pas à des projets réalisés dans cette discipline. Bien au contraire, l'esprit scénographique l'accompagne dans ses productions architecturales, car il considère que chaque projet est en soi un programme total dont chaque détail doit répondre à « l'essence » de l'idée du projet. D'ailleurs, il a souvent comparé son rôle en tant qu'architecte à celui d'un réalisateur de films. Dans un entretien publié dans *El Croquis*, il affirmé que : « Tout est théâtral. J'ai longtemps travaillé comme scénographe, même quand je faisais des logements sociaux [...]. La scénographie, c'est la relation entre les objets et la matière que nous voulons présenter à la personne qui regarde » (Nouvel, Cecilia et Levene 2002). Nous avons constaté que le duel architecte-regardeur est toujours évoqué dans les propos de Jean Nouvel. Ceci confirme à quel point il est important, pour lui, que sa production architecturale soit regardée autant qu'elle soit habitée et qu'elle soit appropriée à

son habitant. Il veille, constamment, à créer un espace poétique parallèle à son projet et dans lequel l'architecture se raconte et se vit dans son contexte spatial. Ce monde qu'il construit vient nous rappeler à quel point Jean Nouvel est influencé par le cinéma et ce qu'il peut apporter comme matière à l'architecture. Il puise dans son vocabulaire pour apporter de la sensation et de la poétique à ses projets. Il déclare « quand je dis que je joue sur la profondeur de champ, c'est parce que je tente de mettre en présence une série de filtres dont je ne sais jamais où ils s'arrêtent — c'est une forme de mise en abyme » (Nouvel 2000 : 18). Cette inspiration a touché son ami, l'écrivain Hubert Tonka, qui a introduit son livre « *Le Bateau ivre* » de Jean Nouvel par ces mots : « Nous avons tenté de « raconter » le Cartier [...], comme on raconterait cinématographiquement une histoire fantastique » (Tonka, Nouvel et Sens 1994 : 86).

3.2.1. La scène du jour

L'influence du monde cinématographique sur l'architecture de Jean Nouvel a été abordée de multiples façons, notamment dans le mémoire de maîtrise d'Élisabeth Karolyi intitulé : *L'influence du cinéma sur l'architecture : le cas de Jean Nouvel* (2002) dans lequel elle a étudié l'influence du film en tant que projection d'images, de plans et de séquences sur la conception architecturale de Jean Nouvel, de l'idée de ses projets jusqu'à l'habitation de l'espace. Le rapprochement entre les concepts cinématographiques et la production architecturale de l'architecte est visiblement détecté. L'un des signes de cette influence se trouve dans la façade de la Fondation Cartier qui fonctionne comme un écran de projection d'images. Nous l'avons constaté sur place, alors que nous avons tenté d'explorer le rôle de la couleur noire dans l'animation du spectacle paysager sur la façade-écran de la Fondation Cartier. Autrement dit, être spectatrice de la façade nous a permis de comprendre le sens scénographique de l'utilisation du noir dans l'architecture de Jean Nouvel.



Figure 17. Photographie : Yleana Hurtado, Fondation Cartier © Yleana Hurtado.

La singularité de l'architecture de la Fondation Cartier repose sur la disposition successive de ses écrans de verres. Le premier écran est composé de deux morceaux de part et d'autre de l'entrée principale extérieure et situé sur l'alignement des bâtiments voisins du boulevard Raspail, tandis que les deux autres sont en retrait par rapport au premier et forment le bâtiment. L'ensemble des écrans est disposé pour former un volume total dans lequel il serait difficile d'attribuer la fonctionnalité d'une clôture au premier écran ou de façade principale et postérieure aux deux autres. D'ailleurs, même Jean Nouvel libère l'écran de sa fonction de façade dans ce projet, en le considérant comme un magnifique écran autonome, producteur d'images, de reflets, de lumières et de transparences.

Parallèlement, Jean Nouvel a prévu des volets rideaux extérieurs en toile noire devant chaque fenêtre. Chaque employé peut donc commander le soulèvement ou l'abaissement de son rideau depuis son bureau. Ce détail conditionne la présence du noir, non seulement à travers la couleur des rideaux, mais aussi par le dynamisme créé par leurs mouvements.



Figure 18. Photographie : Daedelys Thalie, 1 juillet 2007, Paris © Daedelys Thalie.

La façade-écran de verre, avec ses volets rideaux noirs, ressemble à une scène de théâtre qui ouvre son rideau pour nous offrir le spectacle des reflets. Ainsi, elle diffuse l'image du noir entre l'obscurité de l'intérieur des bureaux et les ombres du paysage. Ceci nous mène à dire que la présence du noir, sur la façade de la Fondation Cartier, est une perception qui peut dévoiler sa vérité. Il est peut-être vrai que le noir n'est pas la couleur dominante du projet et que sa présence, dans les petits détails, dont les volets rideaux, n'est pas assez importante. Par contre, sa perception se trouve dans le vécu de l'espace, car, comme le disait Merleau-Ponty, « Avant d'être des qualités pour notre conscience, les couleurs sont des " vécus " » (Merleau-Ponty 1976). Peut-être qu'au premier regard nous ne voyons pas la couleur noire, mais nous sentons sa présence dans l'espace vécu, car le noir existe dans la simulation des situations inspirées du monde de la photographie et du cinéma. La façade-écran, support des reflets, de la transparence, de l'image animée du paysage, est en vérité la projection du temps réel. Le paysage animé s'offre comme un spectacle sur un écran de cinéma où les images noires apparaissent comme des signes de ponctuation dans un film. Ces images noires sont en réalité des zones d'obscurité à l'intérieur du bâtiment, visibles par transparence ou captées par le reflet du paysage sur le verre « On a le sentiment d'être dans la boîte noire d'un appareil photographique où des formes d'ombre et de lumière impriment nos plaques sensibles » (His

2015). On trouve la même idée explorée par Jean Baudrillard pour expliquer la neutralité de l'espace architectural : « Comme l'histoire de l'appareil photo [...] avec lequel tu peux prendre tous les clichés possibles ; dès ce moment, c'est toi qui es neutralisé en tant que sujet. Cette neutralité, pour moi, est le degré zéro de l'espace humain et cela, nous pouvons l'atteindre en architecture aussi » (Baudrillard et Nouvel 2000 : 107).

Ainsi, on peut déduire qu'à travers le noir comme matérialité, Jean Nouvel a essayé de neutraliser l'espace architectural et de le détourner en images virtuelles semblables à des clichés photographiques ou des séquences vidéo. Ce détournement provoque la perception du sensible par l'observateur et ce processus s'enchaîne, non grâce à la matière noire, mais par son apparence immatérielle. Ceci est une déduction que nous pouvons formuler à la lumière de la pensée constructive de l'architecte, lorsqu'il évoque l'importance de la notion de séquence en architecture. Il explique que les notions, comme la vitesse, le déplacement et la mémoire d'un parcours, permettent de composer un espace architectural sensible aperçu non seulement à partir de ce que l'on voit de tangible, comme les matériaux, mais à partir de ce que le regardeur mémorise sous forme d'image ou de séquence.



Figure 19. Photographie : Paula Vélez Bravo, Fondation Cartier, 9 janvier 2009, Paris³⁰. Reproduit avec la permission de Paula Vélez Bravo.

³⁰ Les photographies de Paula Vélez Bravo et Andreas Perlick ne sont pas traitées ou modifiées par un logiciel de gestion d'image.



Figure 20. Photographie :Andreas Perlick,Cieux, 22 février 2009, Paris © Lux Fecit.

L'apparition de ces images est à la fois imprévisible et incertaine. Tantôt, elles surgissent comme des petits moments de pause et disparaissent aussi vite pour nous annoncer une nouvelle séquence de couleur. Tantôt elles s'éternisent, surtout les journées grises de l'hiver. Ainsi, leur apparition crée un moment de déséquilibre et d'illusion qui suscite davantage notre imagination. Dans cette approche, le noir en tant qu'image est l'une des programmations planifiées par l'architecte comme une production. Dans l'enchaînement de ses apparitions dans le temps, les images du noir se dévoilent comme des scènes de film, parmi lesquelles la plus spectaculaire est celle de la nuit.

Le cinéma nous a appris un certain nombre de choses. L'architecte manipule des images. L'architecture est avant tout productrice d'images, on prend conscience et connaissance par l'œil. La culture cinématographique nous a appris à voir ces images en relation avec le temps. Or la ville se lit de plus en plus dans une relation de temps que ce soit dans les déplacements ou après. C'est dans la vie par rapport à un certain bâtiment que sont vécus un certain nombre de rites. Autant que l'architecture classique à un certain moment fût conçue de façon figée autant maintenant on vient à des compositions de l'ordre de la séquence (Nouvel 2002).

Les propos de Jean Nouvel viennent affirmer que le noir, sous cet angle, est une image, une image animée et productrice d'illusions.

3.2.2. La scène de la nuit

La nuit est une durée de temps déterminée (entre le coucher et le lever du soleil) qui nous plonge dans l'obscurité. Elle est synonyme de ciel noir nocturne, mais elle est soumise à la présence de la lune et de la pollution lumineuse de nos jours, notamment à Paris. Le noir de la nuit est aussi le vide cosmique, origine du commencement et de toutes créations. « Créer, c'est oser regarder dans le noir » (1976) disait Marguerite Yourcenar. Et la création architecturale n'est pas à l'abri de cette idée. À notre avis, le rapport de la création architecturale avec la couleur noire se manifeste, à un premier degré, dans ses outils concepteurs. Matériellement, il est la couleur universelle des logiciels de dessin assisté par ordinateur, notamment le plus connu d'entre eux : *AutoCad*. Le logiciel propose un fond d'écran noir comme support au dessin ainsi que des outils de traçage de différentes couleurs afin que l'utilisateur choisisse n'importe quelle couleur pour dessiner sur le noir uniquement. L'idée commence à se matérialiser et à construire son image dans l'espace noir. Ce noir qui est « indissociable des notions d'absence et de silence est la couleur du Rien » (Nasr 2010 : 233). Ainsi, nous considérons que le noir désigne le rien dans lequel l'architecture se crée, de l'idée jusqu'à la réalisation du projet.

L'architecture, comme composante de la ville urbaine, ferme ses portes la nuit et se tétanise dans le silence. Rares sont les architectures qui s'exposent dans la nuit et qui gardent leur vie. Nous ne désignons pas le bâtiment qui conserve sa fonctionnalité du jour, mais le bâtiment architectural qui se montre sous un autre visage la nuit et qui propose, par la suite, une lecture différente de celle faite le jour. La fondation Cartier est parmi ces architectures qui se laissent envelopper et pénétrer par la nuit. Jean Nouvel a d'ailleurs décrit ce noir comme étant le programme le plus intéressant, pour lui, dans le projet de la Fondation Cartier. Nous parlons du noir comme image de la nuit programmée par l'architecte, à propos de laquelle il affirme : « Une de celles qui m'a beaucoup plu..., c'est « By night », où tout le rez-de-chaussée, plongé dans le noir, est resté complètement occulté; cela faisait partie du jeu » (Nouvel 2000 : 89).



Figure 21. Photographie : George Fessy, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Photo © George Fessy.

Nous pensons que le noir de la nuit est une image que Jean Nouvel retient comme acteur dans son architecture. On a l'impression que la nuit épouse le bâtiment malgré la présence de lumière artificielle à l'intérieur des bureaux et à l'extérieur du jardin qui reste allumée toute la nuit. Dans l'ambiance nocturne, contrairement au jour, la planéité du bâtiment disparaît laissant la place à la profondeur. C'est comme si le noir du ciel donnait de l'épaisseur à la forme et apportait de la profondeur, comme l'ombre au dessin. L'architecture de la Fondation Cartier est en perpétuel changement et dotée d'interactivité avec les variabilités qui s'offrent à elle. Ainsi, le noir figure comme une matérialité, il est lui-même une fin en soi et un produit de la pensée architecturale du projet. Il vient distribuer les rôles, de sorte que la planéité de la façade le jour devient une profondeur la nuit. Le bâtiment se métamorphose dans la nuit et engendre des illusions et des images virtuelles. À partir de là, des contrastes figurent entre ce qui se crée et ce qui était présent à l'origine dans la perception de l'espace. Si nous adoptons une approche cinématographique, nous pouvons attribuer au noir de la nuit la fonction de l'introduction au spectacle de la ville animée le jour.

Nous terminerons par une interrogation à savoir si le noir est un mensonge ou s'il est bien réel, même s'il est là, devant nous et que nous ne pouvons pas nier ses effets. Entre cette présence-absence, le noir figure comme un éternel dilemme, ce qui nous amène à adopter l'hypothèse qu'il est une image illusoire. Finalement, ce que nous prétendons voir est peut-être une illusion, d'une part, parce que concevoir un bâtiment interactif avec les variabilités atmosphériques du temps et du lieu donne une infinité d'images illusoires. En effet, l'illusion est l'une des plus importantes notions dans l'architecture de Jean Nouvel. D'autre part, parce que Jean Nouvel avoue qu'il « aime bien interroger le passant. J'aime bien aussi qu'il retrouve ces petites attentions » (Fillon 2008 : 50 min). On se demande, ainsi, si le noir est notre petit cadeau à nous, les spectateurs.

3.2.3. L'illusion

À travers la Fondation Cartier, Jean Nouvel a inventé des espaces virtuels de perception véhiculant des sentiments. Il a tenté de séduire le « regardeur » par l'illusion spatiale, en dépassant les limites des règles de l'art, comme la perspective ou la profondeur des plans. Par conséquent, on est pris dans un monde loin du réel architectural et du figurant. Dans l'obscurité, l'architecture de la Fondation Cartier abandonne sa silhouette, la ligne de ses frontières et ses volumes pour s'offrir à nous comme une œuvre qui interpelle nos sens et nous séduit. Effectivement, le noir en architecture nous offre un espace d'exploration et d'interprétation de ce qu'on voit et ce qu'on sent. En réalité, nous pensons que Jean Nouvel a anticipé l'importance du noir pour l'architecture. Autrement dit, le noir dans l'œuvre architecturale de Jean Nouvel est au même titre qu'un matériau et qu'un concept. Il est la condition pour transporter le regardeur d'un monde réel vers un monde virtuel et sensitif.

Par ailleurs, on peut aussi observer la même matérialité dans un autre projet, notamment, l'Institut du monde arabe à Paris. Encore une fois, l'architecte a travaillé sur la confusion des reflets et des transparences sur les surfaces vitrées. Dans un jeu de reflets sur les surfaces réfléchissantes d'acier poli et de verre, des images virtuelles se confondent avec le réel matériel. Cela modifie même la volumétrie de l'espace et le vide devient habité par cette matérialité. Des images virtuelles originaires de la couleur noire sont intelligibles aussi dans le projet de rénovation de l'Opéra de Lyon (1993). Ici, l'architecte a traité tous les sols en granit noir poli comme des miroirs jouant ainsi entièrement sur les reflets. Ces images pour

l'architecte « ont un mystère et une profondeur, qu'ils n'ont absolument pas quand le miroir est totalement limpide » (Nouvel 2008). d'où l'importance de la couleur noire dans la notion de la virtualité et de l'illusion chez Jean Nouvel.

En se libérant illusoirement des éléments structurant l'espace, on libère sa perception. Si la matière s'absente, on peut composer autre chose que la perspective. Et si, par le jeu des reflets, l'architecture devient mimétique, la question centrale n'est plus la matière. On découvre un concept d'architecture, une virtualité architecturale (Nouvel 2001).

Tout comme pour le projet de la Fondation Cartier et à travers son esthétique, on comprend que tout est pensé pour disparaître dans l'illusion. La superposition des trois plans de verre, le camouflage de la masse végétale, l'élimination des raccords à la façade et la délocalisation des limites de la forme, sont tous des procédés que l'architecte accomplit pour faire disparaître l'aspect architectural du bâtiment et n'en garder que l'essentiel. Ce « disparu » apparaît sous forme d'obscurité et d'ombre, et il n'est visible que si nous libérons la perception.

Conclusion

Toute recherche est une expérience de pensée et cette étude est une invitation à expérimenter une nouvelle perception de la couleur noire dans l'architecture de Jean Nouvel. Nous avons choisi de traiter une des couleurs les plus spectaculaires, tant pour son existence que pour sa valeur. Elle a toujours apporté son ambiguïté quand elle est associée à l'architecture. Ce qui nous conduit à conclure que son rôle, dans la construction d'un projet, dépend considérablement de ses acteurs responsables, selon qu'ils soient les artistes coloristes ou les architectes. Par ailleurs, le facteur nécessaire pour déterminer le rôle de la couleur est sa planification au cours du processus de la conceptualisation d'un projet. Ainsi, l'architecte pense la couleur en tant que matériau fondamental, programmé non pas pour embellir l'espace, mais plutôt pour le concevoir. En traitant la question de l'usage de la couleur noire dans l'histoire de l'architecture, nous avons observé que sa nature matérielle varie entre une matière tangible, soit un pigment associé à un matériau, et une immatérialité sur laquelle le concept d'un projet est fondé, comme nous l'avons souligné avec l'exemple de Mies van der Rohe, célèbre pour l'emploi de l'acier noir dans la structure de ses projets. Voilà pourquoi la couleur représente dans ce cas, au sens figuré, la structure architecturale sans que sa présence touche au concept de son architecture. Autrement dit, il est concevable de remplacer le noir par une autre couleur sans toucher au fondement conceptuel de ce projet. Par contraste, Tadao Andō a manié le noir d'une autre manière. Ici le noir est pensé comme une matière intangible, précisément en tant qu'ombre. À travers l'usage exclusif du béton brut et de la lumière, le noir se construit comme un élément essentiel dans la thématique de sa production. De même, le noir d'Étienne-Louis Boullée, dans le Cénotaphe de Newton, a été traité comme étant une obscurité interprétant une image symbolique du cosmos et du vide.

Ces observations nous ont incitées à pousser notre recherche plus loin en ce qui concerne la nature du noir et à chercher à définir son rôle. Partant de ce fait, nous avons trouvé nécessaire de cerner le noir dans l'univers de Jean Nouvel et en nous appuyant sur ses écrits, nous avons déduit que le noir se trouve au-delà d'une couleur, il devient « une vision esthétique » (Fillon 2008 : 49 min). Le contexte historique nous a permis de comprendre que l'usage de Jean Nouvel de la couleur noire remonte à un héritage socioculturel des années 60-

70 en France. Dans cette optique, nous considérons le noir comme un signe de manifeste, car il s'est présenté, à l'époque de l'intégration de Jean Nouvel sur la scène architecturale, comme l'image de la révolution et de la rébellion. Le noir traduisait alors les idées nouvelles d'une jeunesse révoltée, mais aussi les idées architecturales percutantes de Jean Nouvel. Il s'est manifesté, en premier lieu, en tant qu'image de soi, à travers son apparence vestimentaire et, en second lieu, à titre de moyen de communication et de signature graphique, pour finalement s'inscrire dans sa production architecturale. Ce qui précède a été analysé dans notre mémoire, au chapitre 2, afin de tracer les liens entre l'apparence physique de l'architecte et sa production. Ceci s'est déployé sur trois niveaux : la signature d'apparence, la signature graphique et la singularité architecturale. À travers son apparence vestimentaire, Jean Nouvel se montre en noir, comme son architecture se dresse de noir. Le noir de son allure traduit son goût pour l'abstraction, comme une sorte de mise en abyme. Ses habits imprègnent la matérialité de son architecture et, parallèlement, son architecture reflète son image.

Les exemples de projets revêtus de noir par Jean Nouvel que nous avons analysés montrent que l'association de cette couleur à l'architecture apporte une singularité qui n'a pas été toujours acceptée par son public. En revanche, elle provoque son spectateur. Il est évident, dans le projet du centre culturel Onyx (1988), que la simplicité de la forme ainsi que l'unicité noire accordent au bâtiment une présence solitaire et mystérieuse qui intrigue les spectateurs. De plus, les caractéristiques ambiguës du noir ont offert à l'architecte une matière maniable qui procure une richesse à son interprétation dans les projets. Nous avons vu cette richesse se manifester dans les traductions métaphoriques des critiques d'architecture, notamment celles de Morgan Conway, d'Olivier Boissière et de Patrice Goulet. Jean Nouvel a aussi usé de cette richesse symbolique du noir dans son projet du palais de justice de Nantes (2000). Un noir de caractère transparent, symbolisant les valeurs de la justice, mais aussi la noblesse de l'architecture judiciaire.

En effet, les projets de Jean Nouvel, que nous avons choisi de traiter au cours du développement du mémoire, présentent le noir comme une matière palpable. Cependant, nous avons vu, dans le projet de la Fondation Cartier, un noir immatériel. Ce noir est programmé visuellement à travers le temps et se présente comme un produit. Il n'est pas associé à l'architecture pour contribuer à sa construction, mais il est une production architecturale. Nous

sommes parties du fait que le noir est absent du projet, quoiqu'apparaissant et disparaissant d'une manière spectaculaire et dynamique sur la façade-écran du bâtiment. C'est dans ce sens que nous retenons que le noir dans la Fondation Cartier est l'aboutissement de la pensée moderne de Jean Nouvel. Son apparition est conditionnée par la réunion de plusieurs facteurs qui construisent la totalité de l'espace. C'est dans cette totalité qu'on se trouve acteur du lieu. Et c'est ainsi que nous percevons le produit de l'architecte. Nous percevons le noir entre le réel et le virtuel, entre le présent et l'absent, entre le jour et la nuit. Dans les deux scènes, le noir nous est offert comme une image cinématographique dans laquelle on se trouve entre deux mondes, le réel et l'illusion. Par conséquent, nous comprenons qu'à travers l'esthétique de la disparition, Jean Nouvel a conçu une architecture qui disparaît au profit de l'illusion.

Bien que, nous soupçonnons que le noir soit un élément précis pour Jean Nouvel, rappelons qu'il n'a jamais mentionné l'importance de sa présence dans ses réalisations ni dans son apparence. Lorsque Odile Fillon lui a posé la question : « pourquoi du noir ? » (Fillon 2008 : 48 min), il nous a donné l'impression de chercher à embellir sa réponse par des propos approfondis, mais au fond, la question ne lui inspirait pas une grande réflexion. L'aboutissement de ce travail de recherche montre que le plus important, aux yeux de Jean Nouvel, est de faire disparaître la couleur. Ainsi, toutes ses constructions sont, à vrai dire, neutres, dans le sens où la seule couleur principale et fondamentale de la construction de l'architecture est la lumière. Étant donné que la lumière ne se conjugue que par le biais du temps de l'obscurité, le noir nous apparaît selon la même échelle d'importance.

En somme, nous soutenons que la matérialité du noir dans l'architecture de Jean Nouvel n'est pas une couleur, mais plutôt une condition lumineuse. Le projet du Louvre d'Abu Dhabi (2017) est un exemple qui vient étayer notre conclusion. Le dôme principal du projet est blanc et composé d'une trame de plusieurs épaisseurs de mantilles métalliques. Il fonctionne comme une couverture géante perforée, laissant passer des puits de lumière constamment variables, en fonction du soleil et du mouvement des diverses couches de son ossature. À l'occasion de son inauguration en novembre 2017, la toile du Web a été truffée de photographies qui, à notre surprise, présentaient l'intérieur du dôme obscur, créant un contraste fort avec la neutralité blanche du reste du bâtiment. C'est dans ce jeu complexe de

lumière que le noir surgit comme un résultat et qu'il s'affirme, à égalité avec la lumière, comme un élément déterminant de la lecture de l'espace.

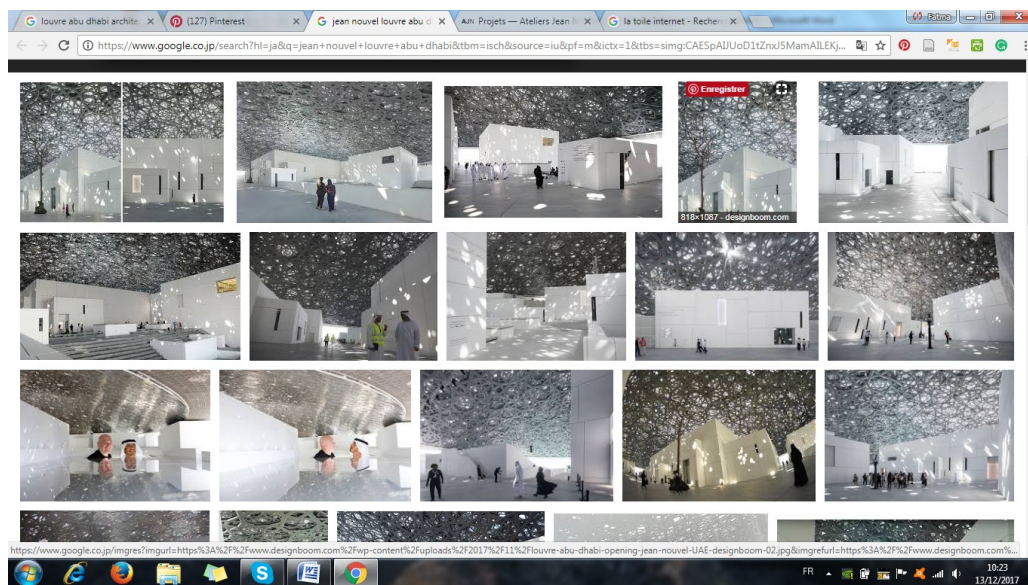


Figure 22. Imprimé de l'écran recherche images Google 19 Décembre 2017. :
Louvre Abu Dhabi Novembre 2017

Dans ce sens, l'esthétique de la disparition touche en premier la couleur. Jean Nouvel a choisi d'abandonner les couleurs à la faveur de la lumière, devenue un acteur primordial partageant le rôle principal avec son allié, le noir, dans la construction de l'espace architectural. La notion de la disparition ou du sacrifice visuel, comme Jean Nouvel préfère l'appeler, passe par la miniaturisation des artifices de l'architecture pour aboutir à son essence. Cette pensée, à notre avis, engendre des questionnements fondamentaux concernant le concept de l'architecture contemporaine. Rappelons, en terminant, que Hubert Tonka a qualifié le projet de la Fondation Cartier de « non-architecture » : « Nous irions bien jusqu'à dire qu'il n'y a pas d'architecture au sens habituel du terme, c'est-à-dire que n'est présent que le sens radical de l'architecture » (Tonka, Nouvel, et Sens 1994 : 54). Il importe de noter que Patrice Goulet partage le même avis : « Cartier ce n'est déjà pas un bâtiment, c'est une succession d'écrans » (Goulet et coll. 1994 : 55).

Il est donc capital, au terme de notre réflexion, de poser la question suivante : est-il nécessaire de construire une architecture non architecturale pour réussir l'exercice de la modernité? En ouvrant la recherche sur un tel débat, nous nous trouvons devant un champ

d'études fertile autour de la critique des notions et des concepts développés dans le processus de la conception architecturale moderne. L'analyse des démarches conceptuelles des architectes montre qu'il faut se mettre constamment en doute pour créer une nouvelle architecture qui réponde aux notions modernes de son époque, mais qui assure aussi une continuité dans le temps. D'autant plus que, malgré le développement des nouvelles notions architecturales par les architectes contemporains, ils sont toujours liés à leurs précurseurs, d'une manière ou d'une autre. L'essentiel est d'allier des notions qui garantissent cheminement de l'architecture à travers les siècles.

Bibliographie

ALBIN, Michel (1999), « Jean Nouvel, l'homme qui voudrait pétrifier les instants », *Jean Nouvel, critiques*, Gollion : Infolio, 71.

ALOIS, Riegl (1986), *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, Paris : Seuil.

ANDŌ, Tadao, Yann NUSSAUME et Carine CHEVAL (2014). *Tadao Andō, pensées sur l'architecture et le paysage : textes et entretien*, Paris : Arléa, Coll. « Collection Arléa-poche ».

AUMONT, Jacques (2012). *Le montreur d'ombre : essai sur le cinéma*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin.

Architecture d'Aujourd'hui (1994), n° 296, décembre, Archipress & Associés (1930).

ARNHEIM, Rudolf (1986). *Dynamique de la forme architecturale*, Bruxelles : Mardaga.

BALL, Philip (2005). *Histoire vivante des couleurs : 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, Paris: Fernand Hazan.

BARTHES, Roland (2002). *Le neutre : notes de cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris : Seuil : IMEC.

BATCHELOR, David (2001). *La peur de la couleur*, Paris : Autrement, Coll. « Autrement Frontières ».

BAUDRILLARD, Jean et Jean NOUVEL (2000). *Les objets singuliers : architecture et philosophie*, Paris : Calmann-Lévy, Coll. « Petite bibliothèque des idées ».

BAXANDALL, Michael (1971). *Giotto and the orators; humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*, [En ligne], https://books.google.ca/books/about/Giotto_and_the_Orators.html?id=pNTr34LP6ngC&redir_esc=y, consulté le 17 décembre 2016.

BÉLORGEY, Xavier (2004). « *Couleur et architecture* » [En ligne], DETAIL.04, http://www.detail.de/fileadmin/magazinepdf/DET_2003_12_Frz.pdf. Consulté le 13 mars 2016.

BENEVOLO, Leonardo (1998). *Histoire de l'architecture moderne*, Paris: Dunod.

BEST, Steven et Douglas KELLNER (1997). *The Postmodern Turn*, New York: Guilford Press, Coll. « Critical perspectives ».

BLAY, Michel (1983). *La conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur*, Paris : Vrin, Coll. L'Histoire des sciences Textes et études.

BOISSIÈRE, Olivier (1992). *L'INIST dans l'oeuvre de Jean Nouvel*, Paris: Éditions du Demi-cercle, Coll. « Morceaux choisis (Collection) ».

BOISSIÈRE, Olivier (1994). *Jean Nouvel*, Paris : Artemis.

BOULLÉE, Étienne Louis et Jean-Marie Pérouse de MONTCLOS (1968). *Architecture : essai sur l'art*, Paris : Herman.

BURGELIN, Olivier (1996). « Barthes et le vêtement » In: *Communications*, 63. Parcours de Barthes. p. 81-100 [En ligne] http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1996_num_63_1_1958, consulté le 1^{er} mai 2017.

CAIVANO, José Luis (2017). « Color and semiotics: A two-way street », *Color Research & Application*, [En ligne], vol. 23, n° 6, p. 390-401, consulté le 9 septembre 2017. https://www.researchgate.net/publication/299014196_Color_and_semiotics_A_two-way_street

CHASLIN, François (2008). *Jean Nouvel, critiques*, Gollion : Infolio, Coll. « Collection Archigraphy ».

COHEN, Jean-Louis (2014). *L'architecture du XXe siècle en France : modernité et continuité* Paris : Hazan.

CONWAY, Lloyd Morgan (1999). *Jean Nouvel : les éléments de l'architecture*, Paris : A. Biro.

CORDULA, Rau (2009). *Why Do Architects Wear Black?*, New york: Springer.

CRAFTI, Stephen (2013). *Designing With Black : Architecture & Interiors*, Mulgrave, Victoria, Australia: Images Publishing.

DE LA CASINIÈRE, Nicolas (2000). « À Nantes, le style du palais sévèrement jugé », *Libération*, [En ligne], 10 juillet 2000, consulté le 3 octobre 2017. http://www.liberation.fr/societe/2000/07/10/a-nantes-le-style-du-palais-severement-juge_332632

DE MÈREDIEU, Florence (2008). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris : Larousse, Coll. « Collection In Extenso ».

DESCARTES, René et Victor COUSIN (1824). *Œuvres de Descartes*, [En ligne], Paris : F-G Levrault, 11 vol. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k94258n/f10.image>, consulté 2 mars 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015). *Sortir du noir*, Paris : Les Éditions de Minuit.

DOESBURG, Théo van (1924). « La signification de la couleur en architecture », *La Cité : urbanisme, architecture, art public*, [En ligne], vol. 4, <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaac192405>, consulté le 16 mai 2015.

DOESBURG, Théo van (1928). « Les Couleurs dans l'espace et le temps », publié dans la revue *De Stijl*, catalogue De Stijl, pp.261-262.

DROZD, Céline (2011). *Représentations langagières et iconographiques des ambiances architecturales : de l'intention d'ambiance à la perception sensible des usagers*, Doctorat, Nantes : École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes.

DUBUFFET, Jean (1973). *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris : Gallimard, Coll. « Collection Idées, 276 Arts ».

ENCREVÉ, Pierre (2007). *Soulages les peintures 1946-2006*, Paris : Seuil.

FABRE, Thierry (2000). « Noir lumière », *La pensée de midi*, [En ligne], France, Actes sud, 2-3, <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2000-3-page-2.htm>, consulté le 2 mars 2016.

FANELLI, Giovanni et Roberto GARGIANI (2008). *Histoire de l'architecture moderne: stucture et revêtement*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.

FIELDS, Darell Wayne (2015). *Architecture in Black : Theory, Space and Appearance*, Londre: Bloomsbury.

FIERRO, Annette (2003). *The Glass State : The technologie of the spectacle*, Paris, Cambridge, Mass. : MIT Press, Massachusetts.

FRAMPTON, Kenneth (2006). *L'architecture moderne : une histoire critique* Paris : Thames & Hudson.

GAGE, John (1993). *Couleur & culture : usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Paris : Thames & Hudson.

GIEDION, Sigfried (1968). *Espace, temps architecture; la naissance d'une nouvelle tradition*, Bruxelles : La Connaissance.

GIEDION, Sigfried (2000). *Construire en France en fer en béton*, Paris: Éditions de la Villette.

GOETHE, Johann Wolfgang (1973). *Le traité des couleurs [1790 à 1823]* Paris, Triades.

GOULET, Patrice et coll. (1994). *Jean Nouvel*, Paris : Institut Française d'Architecture : Regard.

GUTY, Ankerl (1981). *Experimental sociology of architecture : a guide to theory, research, and literature*, New York : Mouton.

HIS, Ghislain (2015). « La matérialité comme récit : D'un récit culturel à la production d'une pensée », *Bulletin des bibliothèques de France*, vol. 4,[En ligne], <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2015-04-0030-003>, consulté le 5 février 2015.

JACQUET, Nicolas B. (2014). *Le langage hypermoderne de l'architecture*, Marseille : Parenthèses.

« Jean Nouvel, 77-83 », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°231, février 1984, Archipress & Associés (1930).

JONG, Cees de et coll. (2015). *The colours of ... Frank O. Gehry, Jean Nouvel, Wang Shu, BIG, Stefano Boeri, Zaha Hadid, Herzog & de Meuron, Steven Holl Architects, Toyo Ito, Lui Jiakun, Michael Malzan Architecture, Giancarlo Mazzanti, Enric Ruiz-Geli, Cloud 9, SANAA*, Switzerland : Birkhäuser: Basel.

JOUBERT, Catherine. et Sarah. STERN (2005). *Déshabillez-moi : psychanalyse des comportements vestimentaires*, Paris : Hachette littératures.

KAROLYI, Élisabeth (2002). *L'influence du cinéma sur l'architecture : le cas de Jean Nouvel*, Mémoire de maîtrise, France, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

LAUGIER, M. L'Abbé (1765). *Obervation sur l'architecture*. [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85694n>, consulté le 12 septembre 2017.

LE CORBUSIER et Jean GIRAUDOUX (1957). *La charte d'Athènes, avec un discours liminaire de Jean Giraudoux*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Cahiers Forces vives ».

LENIAUD, Jean-Michel et coll. (2002). « Academie royale d'architecture et École des Beaux-Arts, laboratoires du style officiel, XVIII-XIXe siècles », *Institutions, services publics et architecture XVIIIe-XXe siècle*. Paris : J. M. Leniaud.

MALEVITCH, Kazimir Severinovich (1981). *La lumière et la couleur : textes de 1918 à 1926*, Lausanne : L'Âge d'homme, Coll. « Écrits sur l'art ».

MATISSE, Henri (1972). *Écrits et propos sur l'art*, Paris : Hermann.

MANZINI, Ezio et Pasquale CAU (1989). *La matière de l'invention*, Paris : Centre Georges Pompidou, Coll. « Collection Inventaire ».

MIGAYROU, Frédéric et coll. (2010). *De Stijl, 1917-1931*, Paris: Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1976). *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, Coll. « Collection Tel ».

MESCHONNIC, Henri (2000). *Le rythme et la lumière : avec Pierre Soulages*, Paris: Odile Jacob.

NASR, Joseph (2010). *Le rien en architecture, l'architecture du rien*, Paris : Harmattan.

«NOIR BLACK», *Exé* (2015/2016), n° 22, Novembre-Décembre-Janvier. Paris, Édition Àvivre.

NOIRIEL, Gérard (2006). *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte, coll. « Repères ».

NORBERG, S. Christian (1997). *Genius loci : paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles : Mardaga, Coll. « Collection Architecture urbanisme ».

NOUVEL, Jean (1981). *L'avenir de l'architecture n'est plus architectural*, [En ligne], <http://th3.fr/theme.php?id=ropal&PHPSESSID=fvtkroupr85hv7al26dvbf2a85>, consulté le 29 mars 2016.

NOUVEL, Jean, Fernando Márquez CECILIA et Richard C LEVENE (2002). « Jean Nouvel, 1994-2002 », *El croquis*, vol. 112-113.

NOUVEL, Jean et Christine DESMOULINS (2009). *Jean Nouvel : ce qui est là n'est pas ailleurs : leçon inaugurale de l'École de Chaillot prononcée le 8 janvier 2008*, Milan : Silvana Editoriale.

O'NEILL, Alistair (2007). *London After a Fashion*, London : Reaktion Books.

PASTOUREAU, Michel (2008). *Noir : histoire d'une couleur*, Paris : Seuil.

PIERRARD, Jean (2007). « Pierre Soulages : les éclats du noir », *Le point*, 19 janvier 2007, [En ligne], <http://www.lepoint.fr/actualites-chroniques/2007-01-19/pierre-soulages-les-eclats-de-noir/989/0/52561#:>, consulté le 13 novembre 2017.

RIÉTI, Fabio (1978). « La couleur et la ville », *Urbanisme et architecture*, vol. 165-166, p. 107.

RIOUT, Denys (2003). *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes : J. Chambon, Coll. « Rayon art ».

ROOD, Ogden Nicholas (1881). *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications a l'art et a l'industrie*, [En ligne] Paris : Librairie Germer Baillère et Cie., <https://archive.org/details/theoriescientifi00rood>, consulté le 17 février 2017.

SCHEERBART, Paul et Daniel PAYOT (2013). *L'architecture de verre*: Strasbourg : Circé.

SERVANTIE, Marie-Pierre (2007). *Chromo-architecture*, Paris : Alternatives.

SHIN, Moon-Kee (1994). *Le rôle de la couleur dans l'espace architectural contemporain : étude sur l'utilisation de la couleur chez l'architecte Henri Ciriani et ses prédécesseurs*, Doctorat, Paris : Université de Paris, VIII.

SHONFIELD, Kartherine (2000). *Walls have feelings : architecture, film, and the city*, London ; New York : Routledge.

STERN, Robert (2009). *Architecture on the edge of postmodernism : collected essays, 1964-1988*, New Haven : Yale University Press.

TANIZAKI, Jun'ichirō et René SIEFFERT (2011). *Éloge de l'ombre*, Lagrasse: Verdier.

TABET, Marco (1994) *L'idée de l'abstraction dans l'architecture, Rem Koolhaas et Jean Nouvel*, Doctorat, Lausanne: École polytechnique Fédérale de Lausanne.

TABET, Marco (1996). *La terrifiante beauté de la beauté : naturalisme et abstraction dans l'architecture de Jean Nouvel et Rem Koolhaas*, Paris: Sens & Tonka, Coll. « Dits & contredits ».

TONKA, Hubert, Jean NOUVEL et Jeanne-Marie SENS (1994). « *Le Bateau Ivre* » de Jean Nouvel : immeuble Cartier, 261 Boulevard Raspail à Paris, Paris : Sens & Tonka, Coll. « Le visiteur ».

VIOLEAU, Jean-Louis et Monique ELEB (1999). *Mai 68-mai 81 : l'entre-deux-Mai des architectes : itinéraires intellectuels*, Paris : École d'architecture Paris-Villemin, Coll. « In extenso ».

VIOLEAU, Jean-Louis (2015 b). *Prince Jean, Vol. 1 : En pleine lumière*, Paris : B2.

VIOLEAU, Jean-louis (2015 a). *Prince Jean, Vol.2 : Le côté obscur*, Paris : B2.

VIRILIO, Paul (1980). *Esthétique de la disparition*, Paris: Balland, Coll. « Commerce des idées ».

WITTGENSTEIN, Ludwig (1997). *Remarques sur les couleurs*, Gers : Trans-Europ-Repress, [1984].

YILMAZ, Ahenk (2017). « Color of absence and presence: Reconsidering black in architecture », *Color Research & Application*, vol. 42, n° 3, p. 378-387.

YOURCENAR, Marguerite (1976). *L'Œuvre au noir*, Paris : Gallimard.

Films et Interviews

Jean Nouvel, *Les traits de l'architecte* (2008). Réalisateur Odile Fillon, Paris. Édition Vidéo France Télévisions Distribution. Film documentaire. DVD 5, Pal, Couleur, 52 min.

Jean Nouvel, *Pour une architecture de la dignité humaine*. [En ligne], interviewé par Patricia, d'Oreye (2016). Bruxelles, Production FeverPunk Media, <https://www.youtube.com/watch?v=pdCj2fxEcy0> consulté le 27 septembre 2017.

Jean Nouvel, *L'esthétique du Miracle* (2008) Réalisateur Beat Kuert, Switzerland. Production Castello production cinématographique. Film documentaire. DVD 5, Pal, Couleur, 55 min.

Pages Web

ANDRESS, A. Zineb (2010). « Et si le noir fabriquait l'architecture ? », [En ligne], <http://www.zinebandressarraki.com/zinebarraki/et-si-le-noir-fabriquait-larchitecture/>, consulté 4 mai 2016.

NOUVEL, Jean. « Ateliers Jean Nouvel », [En ligne], <http://www.jeannouvel.com/>.

SOULAGES, Pierre. « Pierre Soulages », [En ligne], <http://archives.pierresoulages.com/pages/conques/notesPS.html>.